This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

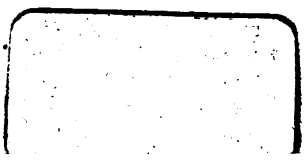
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 115 917
YC 107206

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Halle Univ
Class 93..
M4/..
R13



JAN 6 1903

Massinger's Drama »The Maid of Honour«

in seinem Verhältnis zu Painter's „Palace of Pleasure"

Tome II Novelle 32 unter Berücksichtigung der übrigen Quellen.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Philosophischen Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

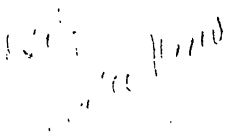
vorgelegt

von

Karl Raebel

aus **Tschernow** (Brandenburg).

Halle a. S.
Buchdruckerei von Heinrich John.
1901.



Meinem Vater!

117622

Massingers Drama „The Maid of Honour" in seinem Verhältnis zu „Palace of Pleasure" Tome II Novelle 32 unter Berücksichtigung der übrigen Quellen.

In einer Reihe von Abhandlungen des Jahrbuches der deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat Delius das Verhältnis Shakespeare'scher Dramen zu ihren Quellen in eingehenden Analysen beleuchtet, unter anderen auch das von „All's Well that ends Well" zu Painters „Gilletta of Narbonne." Painters „Palace of Pleasure" war wie Boccaccios Decamerone selbst oder ähnliche Sammlungen eine Fundgrube für die Dichter damaliger Zeit, aus ihm haben die Dramatiker jener Tage mit Vorliebe die Fabeln für ihre Dramen entnommen. So hat neben anderen auch Massinger Painters „Palase of Pleasure" benutzt. Er verdankt ihm die Fabel für seine Tragi-Comedy „The Maid of Honour". Das Verhalten Massingers nun gegenüber seiner Vorlage eingehend zu beleuchten, ist der Zweck dieser Abhandlung.

In seinen Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 82, S. 121 ff.) *) hat Koeppel die Vorlage von Massingers Drama bestimmt und auch schon einige wichtige Änderungen und Zuthaten des Dichters angegeben, doch hat er sich auf eine eingehendere Betrachtung und genauere Untersuchung nicht eingelassen.

*) Auch abgedruckt in Münchener Beiträge XI, 141—145. Ausserdem hat W. v. Wurzbach in seinem Artikel über Massinger im Shakespeare-Jahrbuch XXXVI S. 172—173 Koeppels Angaben wiedergegeben.

Painter hat die betreffende Novelle Boccaccio entlehnt, der sie in „De claris mulieribus“ sehr ausführlich erzählt. Dieses Werk hatte schon Henry Parker Lord Morley ins Englische übersetzt und König Heinrich VIII. gewidmet, doch wurde seine Übersetzung erst 1789 gedruckt*) sie kann also von Massinger nicht benutzt worden sein.

Es handelt sich um „Camiola and Rolande“, die 32. Novelle des 2. Buches (in der Ausg. v. Jacobs im 3. Bde.), die Massinger unter dem Namen dramatisierte, den er an zwei wichtigen Stellen seines Dramas, in Act IV Sc. III und Act V Sc. II (Schlussscene) bedeutsam hervorhebt: „Camiola, the Maid of Honour“. Was war es nun, das Massinger zur dramatischen Bearbeitung dieser nur einen dürftigen Stoff darbietenden Novelle reizte? Offenbar, bei seiner Vorliebe für die Darstellung reiner und edler Frauencharaktere, nur die Figur der Camiola. Der stolze und thatkräftige Charakter der Heldin, der einer gewissen Hoheit nicht entbehrt, musste ihn fesseln und zu weiterer Ausführung anregen. Ausserdem konnte unserem Dichter die scharf hervortretende Tendenz der Novelle nur zusagen, und diese war, die Verächtlichkeit des wortbrüchigen und treulosen Fürstensohnes gegenüber der schlichten, aber ehrenwerten Camiola zu zeigen. Diese Tendenz nahm er auch in sein Drama hinüber, doch hat er sie stark modifiziert. Er hat sie tiefer begründet, weiter ausgearbeitet und zum Grundgedanken seines Schauspiels gemacht. Massinger will die Selbständigkeit einer reinen und unverdorbenen Mädchennatur gegenüber der sittlich verderbten Welt, ihren Kampf mit derselben und ihren Sieg zeigen. Dieser Gesichtspunkt, der zugleich die innere Einheit des Stückes bildet, tritt vielfach offen zu Tage, und aus ihm lässt sich manches erklären und innerlich mit dem Stück in Zusammenhang bringen, das sonst ausserhalb desselben zu stehen scheint. Von diesem Gedanken aus wählte der Dichter auch den Titel des Stückes: „The Maid of Honour“, in dem etwas wie Protest gegen die damalige Auffassung und Darstellung des weiblichen Charakters

*) Vergl. Q. F. 82, S. 121 ff. und
Marcus Landau, Besprechung von E. Koppels „Studien zur Geschichte der ital. Novelle in der engl. Litteratur des 16. Jahrh. (Q. F. Heft 70) in Kochs Zeitschr. N. F. VI. Bd. S. 414.

lag, die besonders durch Fletscher auf der Bühne herrschend geworden war.

Die Erzählung, wie sie dem Dichter vorlag, von der edelmütigen Auslösung eines Fürstensohnes durch eine reiche Witwe, die dafür die Ehe verlangt, von der Undankbarkeit und Wortbrüchigkeit des Ausgelösten, seiner Reue und endlich seiner Zurückweisung von seiten der Witwe war ein etwas dürftiger und auch teilweise ungeeigneter Stoff für ein Drama. Doch wenn man die Witwe in ein Mädchen verwandelte, wenn diese und Roland sich schon vor der Gefangenschaft liebten, und wenn der Liebhaber durch eine glänzende Frauenerscheinung zum Treubruch veranlasst würde, war leicht eine dramatische Handlung zu gewinnen, und so verfuhr in grossen Zügen Massinger.

Da der Dichter die Vorlage vielfach änderte und manches hinzufügte, so ist es zweckmässig, bei der vergleichenden Analyse von dem Drama auszugehen.

Was zunächst die Namen anlangt, so hat sie Massinger fast durchweg geändert:

Die Heldin zwar trägt bei ihm wie in der Novelle den Namen Camiola. Aber der Name ihres Vaters, bei Painter Signor Lorenzo Toringo, kommt bei Massinger überhaupt nicht vor. Der Liebhaber heisst bei Massinger Bertoldo, in der Novelle Rolande. Der Bruder desselben, der König von Sicilien, trägt im Drama den Namen Roberto, in der Novelle Pietro. Diese Änderung ist wohl nicht aus historischen Gründen vorgenommen, denn während Boccaccios Pietro wohl auf den geschichtlichen König Peter II. von Sicilien weist, der 1337 seinem Vorgänger Friedrich II. in der Herrschaft folgte, so gab es bis zu Massingers Zeit keinen König der Insel Namens Roberto, der einem Vorgänger Friedrich, wie der verstorbene Herrscher in der Novelle heisst, folgte. Auch ist nicht anzunehmen, dass der Dichter die Geschichte Siciliens so genau kannte, um eine Änderung aus historischen Rücksichten vorzunehmen. Vielleicht hat unbewusst der Name des bei Painter erwähnten Robert, Kyng of Jerusalem and Sicile, Einfluss geübt. Möglicherweise war auch Massinger das alte Drama bekannt, das den Titel Kynge Robert of Sicylye *) führte und 1529 zu Chester aufgeführt wurde;

*) Vgl. J. Payne Colliers, The History of English Dramatic Poetry to the Time of Skakespeare and Annals of the Stage to the Restoration I, 113—116; II, 127—128 Anm.; II, 415 Anm.

auch konnte ihm die Romanze gleichen Namens bekannt sein. [1]) Dem feindlichen Anführer Godefrey of Squilatio der Vorlage entspricht bei Massinger Gonzaga. Dieser Name erinnert uns an Shakespeares Hamlet. Dieses Drama war unserm Dichter frisch im Gedächtnis, wie wir aus mehreren Hamlet-Reminiscensen in unserem Drama noch sehen werden; doch ist die Situation in beiden Dramen sehr verschieden. Herzog Vincentio aus „Mass für Mass", dessen Vorbild Vincenzio Gonzaga war, [2]) kommt wohl auch nicht in Betracht, denn auch hier ist dessen Rolle von der Gonzagas bei Massinger ganz verschieden, ausserdem ist hier der Name Gonzaga bei Shakespeare gar nicht genannt. Vielleicht kannte Massinger dessen historisches Vorbild. Da bei Shakespeare Vincentio nicht als Soldat und Befehlshaber bezeichnet wird, dies aber für den historischen Vincenzio zutrifft, erscheint diese Annahme einigermassen wahrscheinlich. Da also Massinger auch Bekanntschaft mit der Gonzaga-Familie zeigt und Shakespeare wohl ebensowenig wie Massinger in Italien gewesen ist, gewinnt die Vermutung Sarrazins an Wahrscheinlichkeit, dass Shakespeare (und mit ihm Massinger) aus einem Bericht über die Familie Gonzaga geschöpft habe; und dieser wird wohl längere Zeit hindurch eine beliebte Lektüre gewesen sein, [3]) denn Massinger schrieb sein Drama wohl kurz vor 1622 (Vergl. Act IV Sc. 4). Vielleicht auch war er durch den Namen im Hamlet wieder an die Erzählung von der Familie Gonzaga erinnert worden. Den Anführer der Flotte John Countee of Chiaramonte liess unser Dichter weg und machte dafür Bertoldo zum Anführer der Sicilianer. An Stelle des unbekannten Castell of Lippari setzte er das bekannte und damals in Dramen und Novellen oft begegnende Sienna, das übrigens auch in der Vorlage genannt wird; Camiola wird nämlich „a widow of the City of Siena" genannt. Den Namen der Herzogin hat Massinger einer anderen Quelle entlehnt und zwar der „Prophetess" (Vgl. Act IV Sc. 4).

[1]) Stofflich haben weder Drama noch Romanze etwas mit unserem Drama gemeinsam.

[2]) Vgl. G. Sarrazin „Neue italien. Skizzen zu Skakespeare" im Jahrb. der deutschen Sh.-Gesellschaft XXXI, S. 165—176.

[3]) Gerard Langbaine in seinem „An Account of the English Poets" Oxford 1691 S. 191/92 kennt auch Vincent de Gonzaga.

Der Name Siquior Sylli wurde wohl durch Ben Jonsons Drama „Epicoene“ (Vgl. Act I Sc. 2) veranlasst. Die Herkunft der Namen für die von Massinger neugeschaffenen Nebenfiguren feststellen zu wollen, ist unsicher und misslich, zumal sich unter diesen in der damaligen Litteratur recht häufig vorkommende, wie Urbino, befinden. Man kann inbetreff derselben auch für Massinger geltend machen, was Albr. Wagner in seiner Tempestausgabe (Berlin, Felber, 1900) S. XVIII von Shakespeare sagt: „man muss dem Dichter bei seiner ausgebreiteten Lektüre die allgemeine Bekanntschaft mit solchen ausländischen Namen zutrauen, ohne dass er für ihre Anwendung bestimmter Quellen bedurfte“. Den Schauplatz der Handlung hat der Dichter nicht aus Italien verlegt, wohl aber hat er für die einzelnen Scenen andere Örtlichkeiten in Italien gewählt, als die Quelle angiebt. Zum Teil war dies durch die sonstigen Änderungen bedingt. Ohne ersichtlichen Grund aber hat der Dichter an Stelle von Messina Palermo gesetzt.

Diese Namensänderungen zeigen uns erstens, wie der Dichter an Stelle der unbekannten und für einen Engländer gänzlich fremden Orts- und Personennamen bekannte, in der damaligen Litteratur gang und gäbe Namen setzt, zweitens aber, dass Massinger auch ganz gewöhnliche und geläufige Eigennamen durch andere ersetzt. Dies legt die Vermutung nahe, dass der Dichter bei der Arbeit die Quelle nicht vor sich liegen gehabt hat, sondern dass er die Erzählung der Vorlage nach dem Gedächtnis benutzte. Diese Annahme wird durch die weitere Untersuchung bestätigt werden.

Akt I.

Scene I.

Bei Beginn der Scene, die in einem Staatszimmer des Palastes spielt, treten zuerst Adorni, ein Gefolgsmann von Camiolas Vater, und der Staatsrat Astutio auf. Adorni fragt diesen, ob der Gesandte des Herzogs von Urbino heute morgen noch Audienz habe. Astutio weist ihn an den eintretenden Fulgentio, den Günstling des Königs Roberto. Dieser will zuerst ohne Belohnung nichts sagen, beantwortet aber schliesslich die Frage, ob der Gesandte heute Audienz habe, mit ja und geht ab. Darauf

schildert Astutio den Fulgentio als einflussreich und bestechlich. Er wird durch Bertoldo, den natürlichen Bruder des Königs, unterbrochen, der mit Gasparo und Antonio, zwei reichen Erben aus der Stadt, auftritt. Bertoldo schickt einen Diener mit einem Juwel und der Meldung an Camiola, dass er sie heute abend besuchen werde. Darauf verhöhnt und verspottet Bertoldo seine beiden dramaturbasierenden Begleiter, die ihm in den Krieg folgen wollen. Dann tritt der König mit Gefolge und dem Gesandten des Herzogs von Urbino auf. Letzterer bittet für seinen Herrn um Hülfe. Dieser habe, von der Herzogin von Siena abgewiesen, ihre Neigung durch Überfall ihrer Hauptstadt Siena erzwingen wollen, sei dort aber von Gonzaga, dem Feldherrn der Herzogin, eingeschlossen worden. Doch der König verweigert die Hülfe, denn der Herzog sei ungerechterweise in fremdes Gebiet eingefallen, er habe aber mit ihm nur ein Bündnis gegen feindlichen Angriff geschlossen. Er könne nicht, um eitlen Kriegsruhm zu erlangen, das Leben seiner Unterthanen dem Verderben preisgeben. Da wirft ihm Bertoldo Furcht vor, gemahnt ihn an seinen Vater, nennt den Frieden verderblich und erinnert ihn vor allem daran, dass seine Herrschaft auf einer Insel liege, die, weil sie zu arm sei, ihn auf Eroberungen anweise. Er möge wenigstens nicht anderen den Ruhm des Krieges versagen und sie im Frieden verkommen lassen. Er solle auf England blicken, das niemals so blühte, wie zu der Zeit, als es die Herrin des Oceans war und die mächtigsten Völker vor ihm zitterten. Der König erlaubt schliesslich Abenteurern und Freiwilligen, am Kriege teilzunehmen, doch soll Bertoldo im Falle des Misslingens keinen Beistand von ihm erwarten, auch will er den nicht mehr als seinen Unterthan anerkennen, der ihm dann persönlich oder mit Geld helfe. Der König verlässt alsdann die Bühne, der Gesandte drängt zur Eile.

Diese Scene ist mit grosser dramatischer Kunst konstruiert; sie orientiert uns sofort über die Handlung und macht uns mit den Verhältnissen und der Umgebung Bertoldos, sowie auch mit den Interessen der anderen wichtigen Personen bekannt. Durch die beiden Begleiter Bertoldos, die mit ihm in den Krieg ziehen wollen, und die typisch einen Teil seines Heeres vertreten, erklärt und motiviert Massinger in feiner Weise das Misslingen

der Expedition, das ausserdem auch durch das bewundernde Lob, das der Gesandte dem feindlichen Belagerer Gonzaga spendet, vorbereitend angedeutet wird. Von der Minderwertigkeit der sicilianischen Streitkräfte fand Massinger in seiner Vorlage nichts erwähnt. Überhaupt giebt die erste Scene schon ein treffliches Bild von dem Milieu in Palermo. Der übermächtige, anmassende und leicht bestechliche Höfling des Königs, der wohl mehr oder weniger auch als Typus zu fassen ist, und die beiden reichen, grossprahlerischen, ausschweifenden und verweichlichten Bürgersöhne kennzeichnen die verderbte und schwüle Atmosphäre der Stadt, die demnach in den Worten Bertoldos:

„ . . . . while we spend our hours
Without variety, confined to drink,
Dire, cards, or whores. Rouse us, sir, from the sleep
Of idleness, and redeem our mortgaged honours“,

kaum übertreibend geschildert ist. Dieser Hintergrund bedingt zum Teil die Charaktere und ihr Handeln, vor allem das Verhalten Camiolas. Auch hierin ist Massinger selbständig und durchdringt und vertieft den Stoff.

Seiner Vorlage verdankt Massinger in dieser Scene nur wenig. Seine Abhängigkeit beruht auf der Angabe der Quelle, dass in Messina unter Countee of Chiaramonte zur Hülfe des bedrängten Lippari eine Flottenexpedition vorbereitet wurde, und dass dies gegen das Gebot des Königs geschah, der deshalb sowohl gegen seinen Halbbruder Rolande, wie gegen alle anderen, die daran teilnahmen, erzürnt war.

Die Führung des Unternehmens hat Massinger im Gegensatze zur Vorlage Bertoldo selbst übertragen, wodurch er ihn von Anfang an in den Vordergrund rückt. Besonders thut er dies auch dadurch, dass Bertoldo dem Könige die Erlaubnis zum Zuge vor versammeltem Hofe abtrotzt. Dadurch wird Bertoldo gewissermassen zur Triebfeder der ganzen Handlung, die Gestaltung seines Schicksals fällt ausschliesslich ihm zu, und seine Verantwortung wird bedeutend erhöht.

Das Vorbild in der Vorlage ist fast nur passiv, er dagegen greift thätig in die Handlung ein. Diese erzwungene Einwilligung des Königs ist die dramatische Einkleidung der Worte der Quelle „done contrary to his commaundement“. Die Abneigung

des Königs gegen die Flottenexpedition wird in der Novelle durch nichts motiviert. Massinger gebraucht die naheliegende Begründung, dass der König aus selbstsüchtigen Gründen nicht mutwillig für sein Volk Gefahren heraufbeschwören will; ausserdem widerfahre dem Herzog nur Gerechtigkeit. Der Herzog von Urbino ist im Drama an die Stelle des Volkes von Lippari getreten. Letzteres ist in der Novelle gänzlich passiv, der Herzog dagegen spielt bei Massinger eine recht aktive Rolle: um die Belagerung zu erklären, die in der Quelle nicht motiviert ist, lässt Massinger den Herzog von Urbino zuerst selbst auf die Feinde einen Angriff ausführen. Ausserdem macht er ihn zum Bewerber um seinen weiblichen Gegner, die Herzogin von Siena, die er an Stelle des männlichen Gegners einführt. Demnach entspricht also die Herzogin Aurelia von Siena dem Robert, Kyng of Jerusalem and Sicile, der Novelle. Somit würden sich also die Hauptpersonen im Drama und der Novelle folgendermassen entsprechen:

Camiola	—	Camiola
Bertoldo	—	Rolande
Roberto, King of Sicily	—	Pietro, King of Sicily
Ferdinand, Duke of Urbino	—	people of Lippari
Aurelia, duchess of Sienna	—	Robert, Kyng of Jerusalem and Sicile

Gonzaga, general to the duchess of S. — Godefrey of Squilatio, Admiral to Robert, Kyng of Jerusalem.

Hatte Massinger für Robert, Kyng of Jerusalem and Sicile, dessen Hauptsitz in Italien nach der Vorlage Neapel ist, die Herzogin Aurelia von Siena gesetzt, so lag es nahe, an die Stelle des ohnehin dramatisch schwer zu verwendenden Inselvolkes von Lippari einen italienischen Füssten zu setzen, den er leicht mit Aurelia in Beziehung bringen konnte. Siena und Urbino wählte unser Dichter wohl deshalb, weil in der zeitgenössischen Litteratur Herzöge von Siena und Urbino als italienische Fürsten häufig vorkamen. Für die Bewerbung des Herzogs um Aurelias Hand bot natürlich die Quelle keinen Anhalt, da beide Personen von Massinger neu eingeführt sind. Durch diese Änderungen und Zuthaten hat Massinger einerseits den Angriff und die Belagerung motiviert, andererseits hebt er dadurch die Erscheinung

der Aurelia. Ausserdem hat Massinger den Herzog von Urbino mit dem König von Sicilien ein Schutzbündnis schliessen lassen. Hierdurch gewinnt der Dichter eine gute Motivierung der Flottenausrüstung, die gleichfalls in der Quelle nicht begründet ist. Auch die Einführung des Gesandten ist Massingers eigene und nicht ungeschickte Zuthat, denn sie giebt ihm Gelegenheit zu der höchst dramatischen und wirksamen Audienz, dem Hauptteil der 1. Scene. Der Duke of Urbino ist also für die Handlung des Dramas unentbehrlich. Er ist doppelt mit der Haupthandlung verknüpft, einerseits durch sein Verhalten zur Herzogin, andrerseits durch seine Beziehung zu dem König von Sicilien. Er bildet so gleichsam das Mittelglied, das das verhängnisvolle Zusammentreffen zwischen Bertoldo und der Herzogin Aurelia von Siena ermöglicht. Das Volk von Lippari dagegen steht in der Vorlage ganz unvermittelt da, es ist durch nichts mit den anderen Völkern oder den Personen der Erzählung verknüpft, womit dann die Nichtmotivierung ihrer Belagerung sowie der Ausrüstung der Flotte gegeben ist. Hieraus lässt sich schon erkennen, wie frei Massinger seiner Quelle gegenübersteht, wie er mit grossem dramatischen Geschick die einfachen und losen, innerlich unzusammenhängenden Thatsachen der Novelle zu verwerten und sie organisch zu gliedern verstand, indem er ihnen inneren Zusammenhang gab.

Die Handlung muss aber auch den Charakteren entsprechen; die äusseren Vorgänge bleiben ohne Ergründung der innersten Triebkräfte ihrer lebendigen Träger unerklärt. Zu den Hauptträgern der Handlung gehört nun Bertoldo. In dieser Scene tritt er uns als starker, kühner und ungestümer Kriegsmann entgegen, der sich mit Leidenschaft seinem Kriegshandwerk ergiebt und sich im Frieden nicht wohl fühlt. Er hat daher kein Verständnis für politische Bedenken und Vorsicht; an die Gefahren, die der Krieg für die bestehende Herrschaft mit sich führt, denkt er nicht. Dass dem Herzog von Urbino eigentlich Gerechtigkeit widerfährt und die Hülfeleistung somit einem zu Teil wird, der sie nicht verdient, kümmert ihn nicht. Ausserdem ist er rücksichtslos. Die Unterthanen den Wechselfällen des Krieges und das Leben vieler dem Untergange preiszugeben, nimmt er keinen Anstand. Für die Arbeiten im Frieden zeigt er kein Verständ-

nis, der Friede lässt nach seiner Ansicht nur die Menschen erschlaffen und verdirbt sie. Er ist also in seinem Fühlen und seinen Anschauungen durch und durch Soldat. Gegen die drohende Übervölkerung der Insel weiss er keinen anderen Rat als den, Eroberungen zu machen. Ferner zeigt er starkes Selbstbewusstsein: die Thatkraft und der heroische Geist seines Vaters habe sich auf ihn vererbt, auf den Bruder dagegen nur das Königreich. Aber bei seiner stürmischen Natur zeigt er für seine grosse Aufgabe als Heerführer wenig Vorsicht und Umsicht, denn obwohl er seine beiden Begleiter als eitle Prahlhänse und Feiglinge durchschaut, wünscht er doch ihre Teilnahme am Kriege.

Prüfen wir nun, wie viel oder wie wenig der Novellist dem Dichter bei diesen Charakterzügen Bertoldos vorgearbeitet hat. In der Novelle kann streng genommen nur von einer Charakterisierung der Heldin Camiola die Rede sein. So finden wir denn bei Painter von diesen Zügen Bertoldos nur die grosse Tapferkeit und die Ruhmsucht schlicht erwähnt, die ihn wie die anderen Edelleute zur Teilnahme am Zuge bestimmt. Er beteiligt sich bei Painter auch nur als einfacher Krieger an der Expedition.

Bedeutend geringere Thatkraft als Bertoldo zeigt der König, der in mancher Hinsicht einen Kontrast zu ihm bildet. Ist jener kriegslustig, so ist dieser friedliebend, fragt jener nicht darnach, ob der Herzog von Urbino Unrecht begangen hat, so hebt dies der König wohl hervor. Er erwägt im Gegensatze zu Bertoldo sorgfältig die möglichen Folgen und ist besorgt um seine Unterthanen. Er handelt nicht impulsiv, seinem Charakter liegen Ungestüm und Übereilung fern. In der Begründung seiner Abneigung gegen den Krieg müssen wir ihm durchaus beipflichten. Doch wird sein Charakter durch die Gunst, die er Fulgentio schenkt, herabgedrückt. Als er aus den stürmischen Worten Bertoldos gewahr wird, dass dieser ihm im Frieden gefährlich werden könnte, versinkt er eine Zeit lang in Nachdenken, so dass die Anwesenden glauben, er höre mit grosser Aufmerksamkeit Bertoldos Worten zu und werde durch sie bewegt. Darauf gestattet er die Expedition. Im Fall des Misslingens will er ihm jedoch keine Hülfe leisten und verlangt dies auch von seinen

Unterthanen. Er scheint also die Absicht zu hegen, sich von seinem unbequemen Bruder zu befreien. Auf diesen psychologisch fein entwickelten Zug des Königs ist Massinger wohl durch die Novelle geführt worden, obwohl dort diese Absicht des Königs nicht ausgesprochen ist. Der König untersagt zwar in der Novelle seinen Unterthanen die Befreiung nicht, doch er selbst bewirkt sie auch nicht und setzt so seinen Bruder lebenslänglicher Gefangenschaft aus.

Diese Charakterzüge sind in der Novelle höchstens im Keime angedeutet. Massinger geht von den Handlungen des Königs in der Novelle aus, arbeitet dessen Charakterzüge scharf heraus und gestaltet ihn zu einer individuell ausgeprägten lebendigen Figur.

Die beiden Begleiter Bertoldos, die ihm nur folgen, um sich wohlfeilen Kriegsruhm zu erwerben, sind in den Worten der Vorlage gegeben: „In this Army, ouer and besides those that were in pay, many Barons and Gentlemen willingly went vpon their own proper costes, and charges, as well by Sea as Lande, onely for fame, and to be renoumed in armes". Damit war Massinger zugleich der Gedanke nahegelegt, sie als charakteristische Typen zu verwenden, und er gab ihnen dann, seinem dramatischen Plane entsprechend, ihren ausgeprägten Charakter.

Die Rolle des Höflings Fulgentio dagegen war durch nichts in der Vorlage angedeutet. Der Dichter hat ihn als einen Hauptvertreter der verderbten und sittenlosen Umgebung Camiolas hingestellt, die das Handeln der Heldin nicht unwesentlich bedingt. Er ist eine freie Erfindung des Dichters, und das lässt die Vermutung, dass er dabei einen zeitgenössischen Höfling, und zwar Buckingham, zum Vorbild nahm, um so wahrscheinlicher erscheinen Der grosse Einfluss Fulgentios, sein Übermut und seine skrupellose Bestechlichkeit entsprechen ganz Buckinghams Charakter. Fleay*) sagt hierüber: „Fulgentio, I have no doubt, means Buckingham. The King can spare him 50 000 crowns for a mask, III. 2, and he makes more bishops in Sicily than the Pope, I. 1 (i. e. in England than the king)". Ausserdem stimmt auch die Sittenlosigkeit am Hofe und in der Hauptstadt durchaus mit den sittlichen Zuständen zur Zeit Massingers überein. Dass Fulgentio

*) Frederick Gard Fleay, „Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642" I. 214.

im Gegensatz zu Buckingham von königlicher Abkunft ist, scheint beabsichtigte Abweichung zu sein.

Diese Anspielungen auf Buckingham und das enthusiastische Lob Englands in dieser Scene hat wohl auch die Vermutung wachgerufen, dass Massinger auch sonst, besonders im Verhalten des Königs, an zeitgenössische Verhältnisse dachte und darauf anspielte. Hierauf werden wir später zu sprechen kommen, (vgl. Akt II, Sc. 4).

Die letzten Worte dieser Scene, die Bertoldo spricht, leiten zur folgenden über.

Scene II.

Diese Scene spielt in Camiolas Hause und zeigt uns Camiola und Clarinda, ihre Kammerjungfer, in heiterem Gespräche mit Signior Sylli, einem selbstgefälligen Thoren. Sylli rühmt sich seiner grossen Erfolge bei den Frauen und warnt Camiola vor seinen berückenden Eigenschaften, die er aufzählt. Darin wird er durch die Ankunft Bertoldos unterbrochen. Bertoldo begrüsst Camiola mit einem Kuss und sagt, es sei ein Scheidekuss. In stürmischer Leidenschaft fragt er sie, ob sie ihm günstig gesinnt sei. Sie gesteht ihm, dass sie ihn allen Königen vorziehe. Auf seine Frage, was ihm denn dann ihre Gunst entzöge, giebt sie als Grund ihren niederen Stand an. Als er dies Bedenken abweist, nennt sie als grösseres Hindernis die Religion, denn als Malteserritter könne er sie nicht heiraten. Darauf erwidert er, dass ein Ehedispens dies Hindernis leicht beseitigen werde. Hierauf lässt sie der Dichter bedeutungsvoll antworten: Dispens von einem Gelübde gegen den Himmel aus irdischen Wünschen müsse Fluch und könne keinen Segen nach sich ziehen. Nachdem sie dies als ihren unwiderruflichen Entschluss hingestellt hat, verlässt er sie.

Diese Scene zeigt uns zwei wichtige Änderungen Massingers gegenüber der Vorlage. Bei ihm ist die Heldin Jungfrau und steht schon vor der Gefangennahme Bertoldos mit ihm in Beziehung. In der Novelle ist von solchen Beziehungen zwischen Camiola und Rolande vor der Gefangenschaft keine Rede. Massinger deutet an, dass geheime Neigung der beiden für einander schon länger bestehe, doch lässt er Bertoldo wegen des

bevorstehenden Krieges die Beziehungen erst jetst offen anknüpfen. Hätte dies der Dichter schon vorher geschehen lassen, so hätte er nicht die vorzüglich orientierende Eingangsscene gewonnen. Das Verhalten Camiolas in dieser Scene mit ihrem späteren verglichen ist inkonsequent, denn sie weist hier den Geliebten aus religiösen Bedenken zurück, indem sie sogar ihren Entschluss für unabänderlich erklärt, während sie später bei seiner Gefangenschaft solche Bedenken nicht hegt (Vgl. Act III Sc. 3), obwohl doch jetzt die Gefahr für ihn ebenso gross ist wie bei seiner Gefangenschaft. Doch diese Inkonsequenz im Handeln der Heldin erklärt sich aus Massingers Änderungen der Vorlage. In der Novelle findet sich davon nichts, dort handelt die Heldin ganz folgerichtig; Massinger hat aber die Witwe durch ein Mädchen ersetzt, und durch die schon vor der Gefangenschaft bestehende Liebe zwischen Bertoldo und Camiola will er die Befreiung begründen, wobei er die Motivierung der Quelle natürlich fallen lässt (wie wir später sehen werden). Doch nun durfte Camiola Bertoldo keinen zusagenden Bescheid geben. Denn thäte sie dies jetzt, so würde Bertoldo bei der Grösse seiner Liebe und seinem Charakter von dem Kriegszuge Abstand nehmen, dieser käme also nicht zustande, und damit wäre das Drama unmöglich. Bertoldo selbst sagt nämlich: . . . „how gladly

(Though now I were in action, and assured,
Following my fortune, that plumed Victory
Would make her glorious stand upon my tent)
Would I put of my armour, in my heat,
Of conquest, and, like Antony, pursue
My Cleopatra!

Andrerseits lag Massinger sehr daran, die Liebe Bertoldos zu Camiola möglichst leidenschaftlich und heftig zu schildern. Das nicht geschickt gewählte Hindernis der Einwilligung Camiolas in die Heirat ersann Massinger selbst, er fand zu diesem Mittel in der Novelle selbst keine Andeutung.

Der erste Teil dieser Scene, wo Signior Sylli auftritt, bringt uns in dem Gang der Handlung um nichts vorwärts. Der launige, heitere Ton dieses Abschnittes steht in scharfem Gegensatze zum zweiten Teil der Scene. Schon hier zeigt sich also, dass Massinger durch diese Figur und die Scenen, in denen sie auftritt, ein

Gegengewicht zu der ernsten tragischen Haupthandlung des Dramas geben wollte. Signior Sylli steht bis jetzt ganz ausserhalb der Handlung. Er erweist sich hier schon als einer von den Charakteren, die die Zuhörerschaft jener Zeit in jedem Drama sehen wollte. Und da Massinger zur Hervorbringung komischer Charaktere kein besonderes Talent zeigt, vielmehr bei seiner ernsten und melancholischen Natur ihnen abgeneigt ist, so ist diese Figur mehr oder weniger ein Zugeständnis an den Geschmack und die Gepflogenheit jener Zeit. Signior Sylli erscheint hier als ein schwachsinniger, harmloser Einfaltspinsel, wie dies sein Name schon andeutet. Ausserdem hat er die höchste Meinung von sich und glaubt selbst den Bruder des Königs auszustechen. Er ist dazu von höchstem Familienstolze erfüllt. Trotz seiner körperlichen Mängel hält er sich für unwiderstehlich bei den Damen und glaubt, dass er Camiola glücklich machen würde, doch will er sie nach einem Gelübde erst heiraten, wenn sie ihm einen Monat widerstehen könne. Wenn ihn andere verspotten oder lächerlich machen, versteht er es nicht. Gelegentlich macht er auch obscöne Bemerkungen, doch klingen sie in seinem Munde gemildert, weil sie harmlos und ohne Raffiniertheit gesprochen werden. In der Novelle, deren gehaltener, entweder sachlich erzählender oder gesucht rhetorischer und pomphafter Ton sich mit den Äusserungen närrischer Witze und Scherze schlecht vertragen hätte, findet sich von einem ähnlichen Charakter nichts. Da nun Massinger aber für derartige Charaktere keine Neigung hegte, so liegt die Vermutung nahe, dass er sich in der Zeichnung dieses Charakters an Vorbilder anlehnte. So hat denn auch schon Köppel a. a. O. hervorgehoben, dass der Name Signior Sylli an Ben Jonsons Sir Amourous La - Foole in Epicœne, or the Silent Woman erinnert. Er ist wohl nur eine englische Übersetzung des französischen Namens, zumal beide Figuren sich auch in Charaktereigenschaften berühren: Wie La-Foole auf seine Abstammung sehr stolz ist, so ist auch Sylli höchst ergötzlich in Bezug auf seine Familientradition. Wie La-Foole sagt: „she is my kinswoman, a La-Foole by the mother-side. — They all come out of our house, the La-Fooles of the north, the La-Fooles of the west, the La-Fooles of the east and south — we are as ancient a family as any is in Europe — but I myself am descen-

ded lineally of the French La-Fooles — and, we do bear for our coat yellow, or or; checker'd azure, and gules, and some three or four colours more, which is a very noted coat, and has, sometimes, been solemnly worn by divers nobitity of our house" —, so sagt Sylli:

„A mark of sweet simplicity, ever noted
In the family of the Syllis" oder
„I cannot endure it;
Nor any of the Syllis" oder
. . . „poor I, that whilome was
The top and ridge of my house, am, on the sudden,
Turn'd to the pitifullest animal
O' the lineage of the Syllis".

Doch ihre Narrheit kommt sonst bei beiden auf verschiedene Weise zum Ausdruck: La-Foole gefällt sich darin, reiche Gastmähler zu geben, die vornehmen Leute ostentativ dazu einzuladen, den Damen an unpassenden Orten reiche Geschenke zu übergeben und Richter, Bischöfe und Advokaten in der Ausübung ihres Amtes zu grüssen, während sich von alledem bei Sylli nichts findet. Seine Narrheit zeigt sich vielmehr hauptsächlich in seiner Überzeugung, dass er von dem einnehmendsten Wesen und der Abgott aller Weiber sei. Wie für den Charakter des Sylli überhaupt, so konnte besonders hinsichtlich dieses Motives unser Dichter aus der denkbar reichsten Überlieferung schöpfen, zeigt sich doch der Miles gloriosus und die meisten seiner zahllosen Nachkommen in diesem Wahne befangen. *) Bei La-Foole findet sich dieser Zug nicht, und auch bei Aguecheek ist er nicht so ausgeprägt. Doch am meisten erinnert Sylli an Sir Andrew Aguecheek in Shakespeares „Twelfth Night", auf den auch La-Foole, besonders durch sein Duell, hinweist. Es ist unverkennbar, dass Sylli und Aguecheek grosse Ähnlichkeit haben: der Grundzug ihres Wesens ist der gleiche, nämlich selbstgefällige Eitelkeit. Beide sind reich und aus guter Familie. Beide befinden sich in ähnlicher Situation und spielen eine ähnliche Rolle. Wie sich Aguecheek vergeblich um Olivia bewirbt, so Sylli um Camiola. Wie jener an die Liebe Olivias zu ihm

*) Vgl. Karl von Reinhardstöttner. Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. S. 595 ff.

glaubt, so ist dieser von Camiolas Neigung zu ihm überzeugt. Beide repräsentieren die verkörperte Unvollkommenheit und sind dennoch von ihren grössten körperlichen und geistigen Vorzügen überzeugt. Glaubt Aguecheek im Kanonsingen seinen Mann zu stehen, so hält sich Sylli im Singen für eine Sirene. Auf sein graciöses Tanzen bildet sich jener ganz besonders viel ein und ebenso dieser. Beide zeigen sich stolz auf den Bau ihrer Wade. Doch hat Massinger bei allen diesen Zügen stärker aufgetragen. Aguecheek verkennt nicht ganz, dass der Narr eine schönere Wade und besseren Ton zum Singen, dass Maria mehr Verstand und Tobias mehr Bildung hat als er. Sylli dagegen kommt garnicht der Gedanke, dass ihm jemand irgendwie überlegen sein könne. Selbst Bertoldo könne nicht gegen ihn aufkommen. Aguecheek zweifelt bisweilen an Olivias Liebe und muss erst durch Tobias zu weiterer Werbung aufgemuntert werden, für Sylli dagegen sind derartige Zweifel ganz ausgeschlossen. Den guten Rat, den Tobias Aguecheek giebt: „Wherefore are these things hid ? wherefore have these gifts a curtain before ' em ? Why dost thou not go to church in a galliard, and come home in a coranto ? My very walk should be a jig“ lässt Massinger wirklich Sylli beherzigen: Er tritt in dieser Scene auf, 'walking fantastically, followed by Camiola'. Auf ihre Worte: „Nay, signior, this is too much ceremony In my own house“ antwortet er:

„What's gracious abroad,
Must be in private practised“.

Den Bertoldo zeigt uns diese Scene in dem ganzen Ungestüm und der Leidenschaftlichkeit seines Charakters. Doch bringt sie auch einen neuen, uns angenehm berührenden Charakterzug desselben: er ist auf seine hohe Stellung durchaus nicht stolz, während in der Novelle hochmütiger Stolz und übertriebenes Standesbewusstsein zu den Hauptfehlern Rolandes gehören. Ausserdem verrät er keine Eigenliebe, obwohl er zu solcher wohl Grund hätte, und zeigt sich gegen Erfolg bei Frauen gleichgiltig. Auch diese Eigenschaften hat Massinger Bertoldo im Gegensatz zur Quelle beigelegt, denn dort verrät Rolande starke Eigenliebe, ist stolz auf seine Schönheit und auf Erfolg bei den Frauen sehr bedacht. Diese Änderungen bekunden deutlich das Bestreben Massingers, den Charakter Bertoldos gegenüber der Quelle zu

heben, um ihn der Liebe eines so idealen Wesens wie Camiola nicht ganz unwert erscheinen zu lassen.

Doch hauptsächlich dient diese Scene zur Charakterisierung Camiolas. Im ersten Teil derselben zeigt sie sich in heiterer, scherzhafter Unterhaltung mit Signior Sylli, dessen sonderbare Bewerbung sie ruhig duldet. Selbst anzügliche Bemerkungen erträgt sie von ihm, dieselben ignorierend, ohne ihn dafür zu tadeln. Dadurch fällt, wenn wir an die Sitten jener Zeit und an zeitgenössische Schriftsteller, zumal an Beaumont und Fletcher, denken, nicht der leiseste Schatten auf ihren Charakter. In dem Gespräch mit Bertoldo tritt uns Camiola in der ganzen Anmut ihres jungfräulichen Wesens entgegen. Ihr Seelenleben ist ganz von den Gedanken an Bertoldo beherrscht, und auf seine Fragen bekennt sie dies offen. In grosser Bescheidenheit hält sie sich für zu gering, um Bertoldos Frau zu werden, in jeder Beziehung stände ihr Geliebter weit über ihr. Doch das grössere Hindernis, ein Hindernis, das nicht zu beseitigen sei, bildet für sie Bertoldos Gelübde als Malteser Ritter. Sie ist von ausnehmender Frömmigkeit und Demut gegen Gott erfüllt. Und diese unbedingte Ergebenheit den himmlischen Mächten gegenüber giebt ihr die Kraft, den Geliebten trotz des schwersten inneren Kampfes ohne Schwanken zurückzuweisen und ihm keine Hoffnung zu lassen. Nachdem Bertoldo sich entfernt hat, lässt sie erkennen, wie sie innerlich gerungen hat, und wie schwer es ihr geworden ist. Sie legt hiermit einen ungewöhnlichen Mut und grosse Energie an an den Tag.

Mut und Energie besitzt auch Camiola in der Vorlage. Doch wie ist sie sonst verschieden von Massingers Camiola! Sie tritt uns nicht als bescheidene, in ihrer Liebe ganz aufgehende, reine Jungfrau, sondern vielmehr als stolze, etwas selbstgerecht erscheinende, kalt berechnende und überlegende Frau entgegen. Ihr Handeln wird nur durch äussere Gründe und Erwägungen bestimmt; sie hegt keine Neigung für Roland, und die Heirat ist bei ihr nur Sache des Verstandes. Sie ist auch nur, wie Camiola im Drama, die Tochter eines Ritters. Doch trotzdem, und obwohl sie auch schon Witwe und Mutter ist, hält sie sich des jungen Königssohnes durchaus für würdig. Sie war ja doch, wie sie hervorhebt, in Gesellschaft von Königinnen und Königstöch-

tern erzogen worden und besitze auch ein königliches Herz und königliche Sitten. Die Frömmigkeit der Camiola ist in der Novelle nicht besonders hervorgehoben und betont. Massinger dagegen musste dies thun. Er war dazu durch seine sonstigen Änderungen genötigt, um hierdurch ihre vorläufige Zurückweisung Bertoldos zu begründen.

Akt II.

Scene 1.

Diese Scene knüpft an die erste Scene des ersten Aktes an. Sie spielt im Palaste in Palermo. Der König erfährt von Fulgentio und Astutio, dass sich Bertoldo bereits heute Abend mit dem Heere eingeschifft habe. Bertoldo hat vom König keinen Abschied genommen, worüber sich dieser sehr erzürnt zeigt. Er teilt dann Astutio mit, dass er ihn sogleich mit Briefen an die Herzogin von Siena schicken werde, um sich wegen der Streitkräfte, die gegen sie geschickt sind, zu entschuldigen. Astutio könne auch einen Eid schwören, dass der König niemals eingewilligt habe, denn „swearing for the King, Though false, it is no perjury". Dazu erklärt sich Astutio bereit. Ausserdem soll dieser Gonzaga Mitteilungen überbringen. Darauf erinnert Fulgentio den König an sein Versprechen, ihm bei seiner Werbung um Camiola zu helfen. Der König giebt ihm seinen Ring; was in seiner Macht stehe, wolle er für ihn thun. Fulgentio glaubt nun sein Ziel zu erreichen, zumal Bertoldo ihm nicht mehr im Wege steht. Er ruft seinen Pagen, den er mit der Botschaft an Camiola schickt, dass er geruhen werde, sie mit einem Besuche zu beehren.

Diese Scene ist wie die folgende Massingers freie Einschaltung. Nach dem Gang der Erzählung in der Novelle, den Massinger im grossen und ganzen beibehält, hätten sogleich die Scenen vor Siena folgen müssen. Doch Massinger hielt es, und wohl mit Recht, für nötig, zwischen Bertoldos Auftreten in Palermo und seinem Erscheinen vor Siena einige Übergangsscenen einzufügen. In diesen lässt er eine Nebenhandlung entstehen zwischen Fulgentio und Camiola, die er später weiter ausspinnt. Durch diese Einfügungen sucht er den auch so noch raschen Gang der Handlung etwas zu verzögern. Wir erfahren in dieser

Scene, dass die Flotte mit grosser Eile und Überstürzung abfuhr. Doch wird dies nicht besonders betont und als weitere Vorbedeutung des Misslingens hingestellt. In der Quelle wird von einer Hast des Aufbruchs nichts berichtet. Im Drama wird die unerwartet grosse Anzahl der Teilnehmer an dem Kriege hervorgehoben, auch in der Quelle geschieht dies. Die Bemerkung Fulgentios, dass die Entfernung der unzufriedenen Gemüter und der unruhigen Abenteurer für den König eigentlich mehr Sicherheit als Gefahr biete, ist eine geschickte Hinzufügung Massingers, um so mehr fällt der Zorn des Königs und sein Verhalten auf. Der Unwille des Königs über die Expedition findet sich auch in der Vorlage. Die Entsendung Astutios jedoch an die Herzogin von Siena ist Massingers freie Erfindung. Dieser soll aber zugleich einige Mitteilungen, soweit er sie für nützlich hält, Bertoldos Gegner Gonzaga überbringen. Damit spinnt Massinger den Plan des Königs, sich Bertoldos zu entledigen, dessen Entstehung er in der ersten Scene andeutend darstellte, weiter, ohne ihn auch jetzt deutlich auszusprechen.

Hierdurch und besonders durch seine Anschauung über den Eid wird der Charakter des Königs verächtlich, „who has hitherto conducted himself with propriety, and preserved some degree of interest with the reader (Giffords Ausg., Anm.), doch diese Charakterzeichnung des Königs lag in Massingers Plan. Ebenso skrupellos wie der König steht auch Astutio einem Meineid gegenüber. Beide stehen also moralisch nicht viel höher als Fulgentio, dessen Verderbtheit Massinger schon in der Eingangsscene schilderte. Somit zeigt sich Palermo und der Hof, also die Umgebung Camiolas, bis zum König hinauf sittlich tiefstehend. In der Novelle sind ähnliche moralische Zustände nicht geschildert, höchstens sind sie in Bertoldos Verhalten etwas angedeutet. Die Abschickung des Pagen an Camiola leitet zur folgenden Scene über.

Scene 2.

Bei Beginn dieser Scene treten Adorni, Sylli und Clarinda auf, die sich über den Grund der Schwermut Camiolas unterhalten, bis Sylli als solchen angiebt, dass sie ihn wegen seiner berückenden Schönheit nicht anzusehen wage. Wie in Act I Sc. 2 stellt er auch hier in Aussicht, dass er sich schliesslich

werde erweichen lassen. Doch bis dahin will er Camiola bewachen und schützen, selbst gegen Herkules.

Da erscheint Fulgentios Page, verhöhnt Sylli, zwingt ihn, während er Clarinda küsst, seinen Mantel zu halten, und verlangt, dass man sogleich Camiola die baldige Ankunft Fulgentios, des „great man in the court“ melde. In diesem Augenblicke tritt auch schon Fulgentio auf. Er gerät mit Adorni in Streit, beide ziehen ihre Degen. Sylli wirft sich, Ohnmacht heuchelnd, zu Boden. Da erscheint Camiola. Sylli springt wieder auf und will nun tapfer sein. In dem nun folgenden Gespräch verhöhnt Camiola Fulgentio und macht ihm die schwersten Vorwürfe, und zwar in den schärfsten Ausdrücken. Sylli wirft lachenerregende Bemerkungen dazwischen. Schliesslich zeigt Fulgentio den Ring des Königs mit den Worten „By this he does command you to be mine.“ Doch Camiola erwidert, dass der König zwar über ihr Leben und ihre Güter verfügen könne, aber nicht über ihre Seele, und die werde Fulgentio nie gehören. Aber sie glaube nicht, dass dies der Wille des Königs sei, Fulgentio werde wohl den Ring gestohlen haben. Dieser spricht darauf die schwersten Beleidigungen gegen Camiola aus und verlässt sie mit den Worten: „scorn'd by A tit of ten-pence“. Nun wird Sylli wieder tapfer. Camiola bedauert Bertoldos Abwesenheit. Mit Adornis vorausdeutenden Worten „this glorious gallant shall hear from me“ schliesst die Scene.

Stofflich verdankt Massinger in dieser Scene der Novelle bei Painter nichts, da Fulgentio, Sylli und Adorni von ihm neu eingeführte Personen sind. Für die Entwicklung der Handlung ist diese Scene auch vollkommen überflüssig, sie fördert um nichts den Fortgang derselben. Doch ist sie zur Charakterisierung der Heldin und vor allem für die Tendenz des Stückes, die im Gespräch zwischen Camiola und Fulgentio deutlich zum Vorschein kommt, von grosser Wichtigkeit, sie steht zur Idee des Dramas in engster Beziehung. Diese Scene zeigt, dass Camiola bei Massinger in derselben Lebenslage sich befindet wie in der Novelle: sie ist in ihrem Handeln nicht von Eltern oder Verwandten abhängig. Sie ist reich und verfügt selbständig über ihren Besitz. Der erste Teil der Scene ist wieder für die Lachlust der Zuschauer berechnet. „The pert page and the flippant waiting-

woman are familiar figures in his pages". [1]) Der Umstand, dass Sylli umfällt, sich tot stellt und dadurch der Gefahr entgehen will, lenkt unsere Gedanken auf Falstaff. Zweifellos wohl schwebte hier Massinger das wirkungsvolle Motiv vor, wo Falstaff, von dem ungestümen Douglas angegriffen, sich zu Boden wirft und sich tot stellt (König Heinrich IV. I. Teil Act 5 Sc. 4). Auch hier hat Massinger wieder stärker aufgetragen: Sylli wird selbst nicht einmal angegriffen.

Sylli erweist sich also auch, wie Aguecheek, feige. Nur äussert sich ihre Feigheit verschieden. Das Motiv der unfreiwilligen Duellanten aus Twelfth Night konnte Massinger nicht gut benutzen, um in komisch-wirksamer Weise die Feigheit Syllis zu zeigen, da er dazu eine neue Person hätte einführen müssen. Ausserdem hatte es schon Ben Jonson bei La-Foole in Epicœne nachgeahmt. Wie Aguecheek sich wirklich einbildet Mut zu haben, sich mit dem Munde gewaltig tapfer zeigt und sofort mit Herausforderungen bei der Hand ist, so ist auch Sylli nach seinen Worten ein gewaltiger Krieger und zeigt sich nach der Gefahr sogleich tapfer und zu Herausforderungen bereit. Aguecheek weiss garnicht, dass er feig ist, er ist sich dessen durchaus nicht bewusst. Auch Sylli denkt sich bei seiner Feigheit nichts. Er besitzt eben die Feigheit, sowie die kindische Eitelkeit und den Stolz eines Schwachsinnigen. Sylli ist weder witzig noch humoristisch, da seine Äusserungen, wie er selbst, ohne Verstand sind. Er wirkt nur komisch, sowohl durch seine Worte, wie durch die Lächerlichkeit seiner ganzen Persönlichkeit. Seine Spässe sind etwas abgeschmackt, langweilig und albern. Er gehört zu den „'fools indeed' and bores and blockheads into the bargain". [2]) Er ist „too wilfully absurd to excite any emotion but that of incredulity, or that of compassion for a congenital infirmity or defect." [3])

Fulgentio tritt uns in dieser Scene entgegen, wie er um Camiola wirbt. Dadurch macht der Dichter die auch bei ihm

[1]) Boyle im Dictionary of National Biography vol. XXXVII p. 12.

[2]) Hartley Coleridge, Introduction zur Ausg. der Dramen Massingers und Fords.

[3]) Algernon Charles Swinburne „Philip Massinger" in The Fortnightly Review vol. XLVI, New Series 1889 S. 6.

noch etwas isolierte Stellung der Camiola weniger fühlbar und bringt sie mehr mit dem Hofleben in Beziehung. In der Novelle ist zwar von früherer Beziehung Camiolas zum Hofe die Rede, aber nicht von gegenwärtigen. Vor allem aber hat der Dichter in dieser Scene, in der er die verderbte und niedere Weltauffassung des Hofes mit Camiola in Berührung bringt, den Grundgedanken seines Dramas, den Protest gegen eine solche sittliche Verderbnis, deutlich zum Ausdruck gebracht. Dazu gab diese Scene dem Dichter eine gute Gelegenheit, die Charakterzeichnung Camiolas, und zwar in ihren wichtigsten Zügen, zu vervollständigen: Selbstbewusst und kühn wirft sie Fulgentio sein rohes Benehmen vor, in ihrem Hause ist sie Königin. Mit dem grössten Mute verhöhnt sie seine Anmassung und wirft ihm die Niedrigkeit und schmutzige Bestechlichkeit seines Charakters ungeschminkt vor. Dabei verrät sie einen regen Geist und scharfe Beobachtungsgabe. Ihre ganze Persönlichkeit trägt den Stempel von Selbständigkeit und Charakterstärke. Sie besitzt stark ausgeprägtes Gerechtigkeitsgefühl, ist für alles Edle und Hohe begeistert und hegt eine ideale Auffassung sowohl der Liebe, wie des Lebens überhaupt. Für den König zeigt sie die grösste Verehrung und will seinen Befehlen anstandslos Folge leisten. Doch hält sie den König einer ungerechten Handlungsweise nicht für fähig. In diesen Charakterzügen der Heldin folgt Massinger streng seiner Vorlage. Auch hier zeigt Camiola „great corage“ und ebenso kühn tadelt sie in ähnlicher Weise Roland. Auch sie ist sehr gewandt und geschickt in der Handhabung des Wortes. Wie bei Massinger zeigt auch Camiola in der Novelle starkes Gerechtigkeitsgefühl, liebt alles Edle und Aufrichtige und äussert ebenso offen ihre Meinung. Nur fasst sie die Heirat als Sache des Verstandes und der Überlegung auf, was natürlich bei Massingers Camiola, durch des Dichters Änderungen und Modificierung der Grundidee bedingt, keineswegs der Fall ist.

Den Charakter des Fulgentio führt uns der Dichter in dieser Scene in seiner ganzen Erbärmlichkeit vor Augen und ergänzt ihn durch manche Züge. Bei seiner ungeheuren Anmassung zeigt er keine Spur von Anstand und Ritterlichkeitsgefühl. Trotzdem Camiola ihm die grösste Verachtung wegen seines niedrigen Charakters zeigt, will er sie doch heiraten und glaubt sie dadurch

zu gewinnen, dass er gesteht, er liebe sie ehrlich. Als er dann zugeben muss, dass er sie hauptsächlich ihres Reichtums wegen heiraten will und ihn Camiola auch wegen seiner unschönen Gestalt höhnend zurückweist, will er sie dennoch durch den Ring des Königs zwingen, ihn zu heiraten. Als ihm Camiola da Diebstahl vorwirft, geht er unter den gemeinsten Beschuldigungen ab. Fulgentio erscheint hier von geradezu unglaublicher Verblendung, seine Handlungsweise ist wenig wahrscheinlich. Natürlich liegt ihm jede höhere Auffassung der Liebe fern, für ihn ist die Frau „but dust

A worthless toy for tyrants lust".

Wenn dem Dichter bei Fulgentio wirklich, wie allgemein angenommen wird, Buckingham vorschwebte, so scheint er hier absichtlich die unmännliche und unschöne Erscheinung betont zu haben, andrerseits bildet Fulgentio hierin einen Kontrast auch zu Bertoldo. Doch seine grosse Eitelkeit und Verderbtheit entsprechen ganz Buckinghams Charakter, von dem Gardiner sagt: „Vanity and licentiousness were deeply rooted in Buckingham's nature". *)

Scene 3.

Diese Scene spielt sich vor den Wällen von Siena ab. Es tritt Gonzaga mit drei seiner Anführer auf. Alles ist zum Sturm vorbereitet, und die Anführer dringen in Gonzaga, die Stadt zu stürmen. Doch dieser warnt vor Übereilung, es könne leicht Gefahr im Rücken drohen. Da erscheint hastigen Laufes ein Kundschafter und kündet neue Feinde an, und zwar Sicilianer. Gonzaga ermuntert seine Anführer, lässt seinen Oberst zurück, um einen etwaigen Ausfall zurückzuschlagen, und eilt selbst unverzüglich dem neuen Feinde entgegen. Die Hauptleute folgen ihm entschlossen.

Mit dieser Scene ist Massinger wieder zu seiner Vorlage zurückgekehrt. Wie bei ihm, so gilt auch in der Novelle die Hülfeleistung einer belagerten Stadt und zwar einer „strongly and earnestly besieged". Auch der Novellist zeigt uns wie Massinger die Wachsamkeit der Belagerer, und wie uns in der Novelle die

*) S. R. Gardiner, A History of England under the Duke of Buckingham and Charles I, 1624–28, Bd. I S. 183.

Vorbereitungen der Feinde vor der Schlacht geschildert werden, so führt uns auch Massinger die Feinde vor Beginn des Kampfes vor, wie sie zu demselben ihre Vorbereitungen treffen. Wie schon erwähnt worden ist, heisst in der Vorlage der Anführer der Belagerer Godefrey of Squilatio. Ausserdem hat Massinger die Scene von Lippari nach Siena verlegt und war dadurch auch genötigt, aus der Seeschlacht eine Feldschlacht zu machen. In der Vorlage geben die Feinde die Stadt ganz auf, ziehen sich an einen sicheren Ort zurück und treffen dort alle Vorbereitungen für die Schlacht, während die Ersatzflotte die ausgehungerte Stadt mit Lebensmitteln versieht. Bei Massinger dagegen lässt Gonzaga einen Teil seines Heeres zur Belagerung zurück. Diese Änderung nahm Massinger wohl deshalb vor, weil sonst Bertoldos Heer durch die Belagerten verstärkt worden wäre. In der Novelle dagegen lag diese Gefahr nicht vor, da die Belagerten wohl keine Schiffe besassen, um dadurch die feindliche Flotte zu vermehren. Man sieht, wie Massinger hier darauf bedacht ist, seine Änderungen mit einander in Einklang zu bringen. Die rechtzeitige Mitteilung von dem nahen Feinde durch einen ausgeschickten Kundschafter fand Massinger auch in seiner Quelle vor.

Der Feldherr Gonzaga verschiebt in weiser Überlegung und Voraussicht den Sturm. Er ist der kalt berechnende Verstand, der sorgfältig alle Möglichkeiten erwägt und vor Übereilung warnt. Er zeigt den ruhigen Blick und die vollendete Ruhe eines echten Feldherrn. Dabei schätzt er richtig seine Streitkräfte ab, kennt genau seine Leute und weiss, dass er sich auf sie verlassen kann. In allen diesen Eigenschaften steht er in schroffem Gegensatze zu dem ungestümen und heissblütigen Bertoldo, seinem Gegner. Als die neue Gefahr naht, die er voraussah und fürchtete, ermahnt er seine Leute, auf die seine Persönlichkeit grosse Macht ausübt, und tritt rasch und entschlossen der Gefahr entgegen. Sein Kriegshandwerk ist die Aufgabe und seine Tapferkeit das feste Princip seines Lebens. In Bertoldo übt der Mut einen unwiderstehlichen Impuls aus, sein Handeln ist das spontane Resultat eines feurigen Temperaments. Auch Gonzaga's Anführer sind alte, erfahrene Krieger und ihrem Feldherrn unbedingt ergeben. Entschlossen folgen sie ihm:

„ If we come off,
It's not amiss; if not, my state is settled".

Auch sie kontrastieren unverkennbar mit Bertoldos Begleitern. Wir vermuten, wohin sich das Schlachtenglück neigen wird.

Auch in der Novelle ist der Anführer der Belagerer, Godefrey of Squilatio, ein vorausschauender und umsichtiger Feldherr. Er giebt gänzlich die Belagerung auf und trifft an einem sicheren Platze alle Vorbereitungen für die Schlacht. Auch er ermahnt dann wie Gonzaga seine Leute und segelt kühn der feindlichen Flotte entgegen. Auch er erweist sich seinem Gegner gegenüber als der umsichtigere, denn dieser bietet dem Feinde die Schlacht an, doch glaubt er nicht, dass er sie annehmen wird und ist deshalb bei dem unerwarteten Angriff der Feinde nicht vorbereitet. Natürlich ist der Gegensatz zwischen den beiden Führern in der Quelle weiter nicht hervorgehoben und kann auch nicht so ausgesprochen sein wie bei dem Dramatiker, da sie in ihr nicht ausführlich gezeichnet sind.

Den Zug der Novelle, dass die Sicilianer die vom Feinde verlassene Stadt mit Lebensmittel versehen, und dass Countee John of Chiaramonte, durch die widerstandslose Einnahme der Stadt „very much encouraged and puffed vp with pryde", den Feinden die Schlacht anbot, seine Schiffe schon zur Verfolgung aufstellte und beim unerwarteten Angriff nicht vorbereitet war, hat Massinger weggelassen. Nach den Änderungen, die er vorgenommen hatte, musste er das.

Scene 4.

Der Schauplatz ist die Citadelle von Siena. Es erscheint Ferdinand mit zwei Hauptleuten auf der Mauer. In ihren Worten schildert der Dichter die ganze Qual und Pein der dem Hungertode entgegengehenden Belagerten. Ihre Klagen werden durch das Erscheinen eines Soldaten unterbrochen, der mitteilt, dass er von einem Turme aus herannahende Truppen gesehen habe, dass ihnen Gonzaga entgegengezogen, und dass jetzt die Schlacht in vollem Gange sei. Er erbietet sich, Ferdinand an einen guten Beobachtungsort zu führen und dieser folgt ihm.

Auch in der Novelle sind die Belagerten ganz ausgehungert und nahe daran, dem Hungertode zu erliegen. Massinger führt

uns dies in dramatisch wirksamer Scene vor Augen, er lässt uns nicht nur davon berichten wie in der Vorlage. Er schildert dabei zugleich die verzweifelte Stimmung der Belagerer, besonders des Herzogs Ferdinand. Dieser möchte sich lieber selbst den Tod geben wie Cato, als in des Siegers höhnendes Gesicht blicken; „But that religion, and the horrid dream To be suffer'd in the other world, denies it.“ In diesen Worten liegt ein deutlicher Anklang an Hamlets

For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause (Act III Sc. 1.),

wie überhaupt der Gedankengang hier bei Massinger derselbe ist wie im Hamlet, nur dass Shakespeare ihn weiter ausspinnt.

Das Wiedererwachen der Hoffnung in Ferdinand, das Massinger in den letzten Worten dieser Scene andeutet, ist seine eigene Zuthat. In der Quelle ist erwachender Hoffnung der Belagerer während der Schlacht oder zuvor nicht Erwähnung gethan. Auch Massinger, der die Schilderung der Not der Belagerten hier unmittelbar vor der Schlacht giebt, malt die Empfindungen derselben während des Kampfes nicht aus. Der Umstand, dass der Dramatiker die Belagerer, nachdem sie Gonzagas Ausrücken gegen den neuen Feind erfahren haben, keinen Ausfall machen lässt, scheint beachtenswert. Zu einem Ausfall mögen sie vielleicht zu entkräftet gewesen sein. Dass aber Ferdinand garnicht daran denkt und garnicht die Möglichkeit erwägt, was doch unter den Umständen ganz natürlich gewesen wäre, besonders da er den Tod herbeiwünscht und nur nicht den Mut besitzt, ihn sich selbst zu geben, erscheint auffallend. Vielleicht ist dies durch die Vorlage zu erklären, da dort naturgemäss mit keinem Worte eines Ausfalles gedacht wird.

In dieser Scene, und zwar in der Schilderung der Qualen der Belagerten, will nun R. Boyle in Engl. Stud. IX S. 236 „very probably“ eine Anspielung auf den Fall von Rochelle im Jahre 1628 sehen. Er fährt dann fort: „Both the metrical character and the parallel passages point to a date not earlier than 1628 for The Maid of Honour, thus bringing it near Believe as you list in time. I choose this explanation, of its not being licensed, to account for its not being mentioned by Sir

LIBRARY
UNIVERSITY

H. Herbert. Another explanation would be that it was written before that Censor's appointment to his office in 1623. But the play from the number and nature of the parallel passages cannot belong to this early date". Dagegen lässt sich nun sagen, dass die metrischen Gründe recht unsicher und wenig beweiskräftig sind. Dann bleibt aber auch unerklärt, warum es 1628 oder in den folgenden Jahren von Herbert nicht erwähnt wird, wo sich doch in der Liste keine Lücke findet, und das Drama politischer Anspielungen wegen wohl auch nicht zurückgewiesen wurde (Vgl. Act IV Sc. 4). Dann aber scheint die Annahme, dass hier auf den Fall von La Rochelle angespielt wird, ganz willkürlich, nichts spricht auch nur einigermassen bestimmend dafür. Dagegen aber spricht, dass Massinger das Motiv in seiner Quelle vorfand, es somit nicht von ihm erfunden ist. Ausserdem aber bekennt sich Boyle auch zu der Ansicht, dass in unserem Drama Anspielungen auf das Schicksal Friedrichs von der Pfalz und seine Beziehungen zu England vorliegen. *) Eines von beiden wäre aber doch wohl nur anzunehmen. Wir wollen hier zugleich im Zusammenhang über diese politischen Anspielungen einiges sagen.

In dem Artikel „The Political Element in Massinger" in der Contemporary Review 1876 vol XXVIII S. 503 ff. sucht Samuel R. Gardiner wahrscheinlich zu machen, dass in dem Verhalten des Königs Roberto gegen Ferdinand, den Herzog von Urbino, Massinger das Verhalten König Jacobs I. gegen Friedrich V., den Kurfürsten von der Pfalz, wiedergegeben habe. Er hebt zuerst die Ähnlichkeit der Beziehungen hervor. Eine gewisse Ähnlichkeit lässt sich ja nicht leugnen, doch sind auch grosse Verschiedenheiten vorhanden. So hat Ferdinand, durch „yout hand heat of blood" angetrieben, Siena überrascht, weil ihn die Herzogin von Siena zurückgewiesen hat und er sich nun durch Gewalt Erhörung verschaffen will. Bei Friedrich liegen die Verhältnisse ganz anders. Dann wird im Drama Ferdinand belagert und gefangen genommen, Friedrich dagegen ist flüchtig.

Darauf hebt Gardiner hervor, dass Roberto ganz im Sinne Jakobs antwortete, als er die Hülfe verweigerte. Doch so oder ähnlich wird wohl jeder König antworten, der nicht gewillt ist,

*) Vgl. Engl. Stud. XXII, 291.

für einen anderen in die Schranken zu treten. Dass die Schilderung der sicilianischen Verhältnisse auch auf England passe, liegt in der Natur der Sache. Da Massinger die sicilianischen Verhältnisse nicht genau kannte, mögen ihm bisweilen unbewusst englische vorgeschwebt haben.

Die letzten Worte des Königs aber (in der 1. Sc. des I. Aktes) repräsentieren nach Gardiner nicht länger die Worte Jakobs. Sie bringen vielmehr seinen Nachfolger Karl vor uns, wie er sich weigerte, Hamilton, der im Juli 1631 von England abgesegelt war, zu unterstützen. Es ist aber recht unwahrscheinlich, dass Massinger bei den Worten Robertos zuerst Jakob, dann Karl im Auge hatte und auf soweit auseinanderliegende Verhältnisse zugleich angespielt habe. Ausserdem ist das Drama dazu wohl zu früh entstanden. (Vgl. Act IV, Sc. 4.)

Gardiner wirft dann die Frage auf, welchen Zweck Massinger dabei verfolgte. Er nimmt an, dass das Drama 1631 entstanden sei. Das aber schon ist höchst zweifelhaft. Im Jahre 1631 lagen die Verhältnisse ähnlich wie vor 10 Jahren und „Charles was doing exactly what his father had done in 1620". Das Stück sollte also ein politisches Tendenzstück sein, *) und den König zum Kriege bewegen. Dagegen aber spricht, dass diese Tendenz nur in der ersten Scene des ersten Aktes hervortreten würde, sonst aber nirgends. Ausserdem liesse sich aus dieser Scene gerade das Gegenteil herauslesen: nach Gardiner wollte der Dichter den König veranlassen, dem Beispiele Bertoldos zu folgen. Doch dieser hat die ungerechte Sache zu der seinigen gemacht. Er unterliegt auch in der Schlacht, und es werden ihm dazu von Gonzaga in Akt II Sc. 5 wegen seines Verhaltens schwere Vorwürfe gemacht. Er reisst ihm sogar das Kreuz, das er als Malteser Ritter trägt, mit den Worten ab:

„But thou shalt pay
A heavy forfeiture, and learn too late,
Valour employ'd in an ill quarrel, turns
To cowardice, and Virtue then puts on
Foul Vice's visor".

Bertoldo zeigt Reue über den Bruch seines Gelübdes. Zudem beklagt Ferdinand selbst sein ungerechtes Handeln und erhält

*) Auch Boyle teilt Engl. Stud. XXII, 291 diese Ansicht.

ohne jede Entschädigung seine Freiheit wieder. Man könnte also mit mehr Recht behaupten, dass das Drama den König von der Teilnahme am Kriege abhalten sollte. Ausserdem liegt ja auch die Tendenz des Stückes ganz wo anders, wie wir gesehen haben; und diese Tendenz ist bis zum gewissen Grade durch die Quelle gegeben und tritt überall im Drama zu Tage. Gardiner hebt ferner selbst hervor, dass, wenn wirklich eine politische Tendenz hier vorliegt, „the party to which Massinger attached himself was not one to which any Englishman can look back with satisfaction". Diese Parteinahme sucht er dann etwas zu erklären.

Weiterhin ist aber auch nicht anzunehmen, dass Massinger die Kühnheit hatte, in Roberto den König Jacob auf die Bühne zu bringen, „so particularly offensive to the King." Weder Jacob I. noch sein Sohn Karl hätten dies bei ihrer herrischen Natur und ihrem Glauben an das göttliche Recht der Könige gestattet. Gardiner gesteht selbst die Gewagtheit und Bedenklichkeit seiner Behauptung ein, indem er sagt: „I suppose if any one were to assert, without bringing evidence to prove his assertions, that in the reign of Charles I. a dramatist had actually brought the King's father upon the stage, and had there displayed him in a way by no means to his advantage, he would be met by a smile of incredulity.

Die Zeitgenossen schienen denn auch garnicht zu argwöhnen, dass in Roberto und seinem Verhalten auf König Jacob angespielt würde: in einer Verordnung nämlich des Lord Chamberlain vom 10. Aug. 1639 [1]) lässt sich William Beeston, das Haupt der King's and Queen's young company, das alleinige Aufführungsrecht einer Reihe von Stücken sichern, unter denen sich auch „The Maid of Honour" befindet. Zum Schluss heisst es darin: „His Majesty hath signified his royal pleasure unto me, thereby requiring me to declare . . ." Damit ist die Annahme, dass The Maid of Honour das andere von den beiden Stücken war, die politischer Anspielungen wegen Sir H. Herbert sich weigerte zu licensieren, wohl allein schon hinfällig. [2])

---

[1]) Vgl. J. Payne Collier, Annals of the Stage II, 91—92.

[2]) Vgl. R. Boyle in Engl. Stud. IX S. 235.

Schliesslich spricht auch gegen Gardiners Ansicht, was schon Koeppel *) hervorgehoben hat, dass der Dichter die Kriegsunlust des Königs in seiner Vorlage fand; und aus der Quelle lässt sich, wie wir gesehen haben, alles ohne Zwang ableiten: das Verbot des Königs, Bertoldo beizustehen, die Belagerung usw.

Doch Boyle in seiner Recension von Koeppels Quellenstudien zu den Dramen Chapmans, Massingers und Fords in Engl. Stud. XXII, 291 bemerkt, dass das Vorhandensein des Motivs der Kriegsunlust in Massingers Quelle kein Beweis gegen die politische Tendenz des Stückes wäre. Er fährt dann fort „we may fairly assume that the poet chose these episodes in order better to be able to conceal the political tendency." Massingers politisierende Absicht hätte dann also nur in der Wahl der Quelle zum Ausdruck kommen können. Aber seine Behandlungsweise des Stoffes zeigt, dass er ihn nicht um dieser Tendenz willen gewählt haben kann. Vielmehr hat ihn der Stoff sicher aus anderen Gründen zur Bearbeitung gereizt, wie wir oben sahen.

Auch in Ward's History of English Dramatic Literature hat Gardiners Ansicht Eingang gefunden, dort heisst es in der neuen Auflage vom Jahre 1899, im III. Bande S. 19, dass die Anspielungen auf das Ungemach des Kurfürsten von der Pfalz und das Zögern seines königlichen Schwiegervaters, „which appear to underlie the picture of the relations between the fugitive Duke Ferdinand and the island King Roberto", mehr auf die kritische Lage von 1621—22 passe als auf die nicht sehr unähnliche im Jahre 1634 (zweifellos ein Druckfehler für 1631), welches letztere Datum Dr. Gardiner angenommen hätte. Doch dies trifft nicht genau zu, denn Gardiner hat auch die Verhältnisse von 1621—22 hauptsächlich als zu Grunde liegend angenommen. Dann aber ist Herzog Ferdinand im Drama eben nicht „flüchtig" wie Friedrich, sondern wird belagert und gefangen genommen.

Scene 5.

Die Schlacht ist entschieden. Bertoldo und seine beiden Begleiter aus Act 1 Sc. 1, Gasparo und Antonio, treten als Gefangene auf. Gonzaga lobt seine Hauptleute und zeigt für Gasparo und Antonio die grösste Verachtung, aber Anerkennung für

*) A. a. O. S. 123 Anm.

Bertoldo. Doch als er letzteren erkennt, wird er durch den Eidbruch seines Ordensbruders sehr erzürnt, tadelt ihn heftig und reisst ihm das Ordenskreuz ab. Ohne Antwort zu gestatten, lässt er die Gefangenen abführen. Antonio und Gasparo teilt er seinen beiden Hauptleuten als Beute zu.

Wie bei Massinger, so erleiden auch die Sicilianer in der Vorlage eine vernichtende Niederlage. Ebenso wird in der Novelle der Anführer derselben gefangen genommen und mit ihm fast alle Barone, die freiwillig an dem Krieg teilnahmen. Massinger hatte bereits in der 1. Scene des 1. Aktes für die letzteren die beiden Vertreter Antonio und Gasparo auf die Bühne gebracht, das Gleiche thut er auch hier. In der Vorlage wird dann unter den gefangenen Baronen Roland, der natürliche Sohn des verstorbenen Königs Friedrich, besonders erwähnt, bei Massinger fällt er mit dem Führer zusammen. In der Novelle erleiden die Sieger beim Kampfe grosse Verluste, auch bei Massinger hebt Gonzaga hervor, dass der Sieg teuer erkauft sei. In der Vorlage fand Massinger ferner eine Schilderung der Schlacht, allerdings einer Seeschlacht, vor. Er lässt aber nur Ferdinand in der vorhergehenden Scene sich an einen Ort begeben, von dem er aus die Schlacht beobachten kann, giebt aber keine Beschreibung derselben. Dazu hätte er eine neue Scene einschieben müssen.

In der Novelle wird unmittelbar vor der Schlacht geschildert, wie Countee John, der Anführer der Sicilianer, als er die Feinde unerwartet zum Angriff schreiten sah, Mut und Zuversicht verlor. Auch diesen Zug hat Massinger fallen lassen und hauptsächlich deshalb, weil bei ihm Bertoldo (im Gegensatze zu Countee John of Chiaramonte in der Novelle) nicht darauf rechnete, dass die Feinde sich garnicht zum Kampfe stellen würden. Zudem hatte er die Niederlage der Sicilianer schon genügend vorbereitet.

Bertoldos Eigenschaft als Malteser Ritter, die der Dichter in seiner Vorlage nicht vorfand, und die in Act I Sc. II so wichtig war, hat Massinger hier wieder in dramatischer Weise verwendet, indem sein Ordensbruder Gonzaga ihm das Kreuz abreisst, weil er sich dessen unwürdig erwiesen habe. Massinger macht davon noch weiteren Gebrauch.

Bertoldo hat in der Schlacht seine gerühmte Tapferkeit bewiesen, wofür sogar sein Gegner Worte der Anerkennung hat. Diesen selbst hat er verwundet, doch hat auch er schwere Verletzungen empfangen. In der Vorlage wird von einer Verwundung Rolands nichts erwähnt, auch wird dort weder seine noch des Anführers Tapferkeit betont oder vom Sieger gelobt.

Einen neuen, wichtigen Zug entdecken wir in dieser Scene an Gonzaga: dem tapferen Feinde gegenüber zeigt er sich anerkennend und ist um seine Wunden besorgt. In der Novelle findet sich dieser Zug nicht. Gegen seinen Ordensbruder, der sein Gelübde gebrochen hat, ist er von unerbittlicher Strenge. Er ist ein fester, in sittlichen Fragen äusserst strenger Charakter. Darin steht er zu Bertoldo in scharfem Gegensatz, der als ein unfertiger, in sich noch nicht gefestigter Charakter erscheint, worin er dem Roland der Vorlage nicht unähnlich ist. Obwohl er Tadel und Verachtung, die sein Eidbruch nach sich ziehen würde, voraussah, begeht er ihn doch „in hope of gain or glory".

Act III.

Scene 1.

Auch diese Scene spielt im Lager von Siena. Astutio ist dort angekommen. Gonzaga teilt ihm mit, dass die Herzogin im Lager erwartet werde, er brauche sie also nicht in Fienza aufzusuchen. Inzwischen löst Astutio Antonio und Gasparo aus. In betreff Bertoldos, für den Gonzaga 50000 Kronen fordert, teilt er Gonzaga heimlich mit, dass der König ihn lieber in Gefangenschaft wissen wolle, als eine Krone zu seiner Befreiung zahlen. Darauf bringt eine Wache Bertoldo, Antonio und Gasparo in Fesseln. Die beiden letzteren zeigen sich in ihrer ganzen Erbärmlichkeit, indem sie sich nur über ihren Hunger beklagen. Bertoldo dagegen fühlt nur die Schmach der Gefangenschaft. Antonio und Gasparo werden die Fesseln abgenommen, sie verlassen mit den beiden Hauptleuten die Bühne Bertoldo spricht nun Astutio seinen Wunsch um Befreiung aus. Er habe Ländereien von seinem Vater geerbt, die wohl zur Auslösung hinreichen würden. Doch Astutio meldet ihm die Confiscierung derselben durch den König und nennt die Höhe der Auslösungs-

summe. Da wendet sich Bertoldo an Astutio um Hilfe. Er habe ihm einst für einen begangenen Mord beim verstorbenen König Begnadigung verschafft. Doch obwohl Astutio im Stande wäre, das Lösegeld zu zahlen, lehnt er es ab. Bertoldo beklagt sich über die Unbeständigkeit der Freundschaft und über seine Gefangenschaft; Astutio verlässt ihn. Bertoldo betrachtet sich als Opfer der Grausamkeit des Königs.

Der Anfang der Scene ist Massingers freie Erfindung; sie knüpft an Act II Sc. 1 an. Die hinterlistige Absicht des Königs, sich Bertoldos zu entledigen, tritt hier wieder hervor, besonders deutlich am Schluss der Scene, wo Astutio Bertoldo die Confiscierung seines Eigentums mitteilt. Auch dieses Motiv gehört ganz dem Dramatiker an. In der Novelle ist weder von einem Besitz Rolands die Rede, noch viel weniger von einer Confiscierung desselben durch den König in der Absicht, eine Auslösung unmöglich zu machen. Vielmehr heisst es hier ausdrücklich, dass Roland nichts besass, womit er sich loskaufen konnte. Massinger zeigt sich also bemüht, echt dramatische Motive in die Handlung hineinzutragen und dieselbe zu vertiefen. In der Vorlage findet sich auch die Weigerung des Königs, das Lösegeld zu zahlen aber sie ist nur äusserlich motiviert: „For King Pietro, for that his warres had no better successe, and done contrary to his commaundement, conceyued displeasure so wel agaynst him, as wel others which were at that battell". Sonst folgt Massinger in dieser Scene seiner Vorlage. Hier heisst es unmittelbar nach der Schlacht und der Einnahme des Kastells, dass Roland allein im Gefängnis zurückblieb und sehen musste, wie alle anderen, nachdem sie ihr Lösegeld bezahlt hatten, freigelassen wurden. Um diesen Zug der Novelle uns in einer Scene vor Augen zu führen, verwendet Massinger wieder die beiden Begleiter Bertoldos, die er zu seinen Mitgefangenen macht und zugleich zu Verwandten Astutios, um ihre Auslösung durch denselben zu begründen. Dass Bertoldo sich um Hülfe an Astutio wendet, und dass dieser ihm zur Dankbarkeit verpflichtet ist, ist wieder eine frei erfundene Zuthat Massingers, wodurch er die einzelnen Personen des Dramas mehr in Beziehung zu einander bringt. In der Vorlage wendet sich Roland an niemand um Beistand.

Der Charakter Astutios, der dem Dramatiker ganz zuge-

hört, zeigt eine grosse Verschiedenheit von dem des anderen Höflings, Fulgentio. Kaltes, berechnendes Überlegen und Handeln ist der Grundzug seines Wesens, selbst vor einem „foul murder“ schreckt er nicht zurück. Hierdurch fällt wieder ein grelles Streiflicht auf die Zustände am Hofe in Palermo, von dem es bedeutungsvoll in der Schlussscene heisst: „there being nothing Upon this stage of life to be commended“. Die beiden Hauptleute Gonzagas, Jacomo und Roderigo, haben bewiesen, dass sie Mut besitzen, „but we cannot separate it from a mere vulgar motive, the love of plunder; and in this respect Gonzaga's captains resemble those of Charles in the Duke of Milan (Dr. Ireland). Doch hat Massinger bei letzteren das Verlangen nach Beutemachen viel stärker hervorgehoben.

Die Schmach der Gefangenschaft empfindet Bertoldo als echter Krieger äusserst lebhaft. In der Quelle Massingers war hiervon nichts erwähnt. Massinger war also genötigt, überall durch kleine Züge und Zuthaten, die sich z. T. von selbst ergaben, seine Vorlage auszuschmücken und zu erweitern, um die Handlung etwas reicher zu gestalten und die Charaktere individuell auszuprägen.

Scene 2.

Diese Scene spielt in einem Haine in der Nähe des Palastes in Palermo. Sie knüpft an Act II Sc. 2 an. Adorni tritt auf und unterrichtet uns über seinen Plan. Er hat Fulgentio zum Kampfe herausgefordert, doch dieser droht ihm mit dem Gesetz. Heute, am Geburtstage Camiolas, will nun Adorni Fulgentio hier im Haine zum Kampfe zwingen. Da tritt Fulgentio mit einem Pagen auf, den er mit einer Botschaft wegschickt. Darauf äussert Fulgentio seinen Entschluss, Adorni durch Klage beim König aus dem Wege zu räumen und geht ab. Adorni folgt ihm, um seinen Plan zu durchkreuzen.

Massinger hat hier wieder den Schauplatz geändert und von Siena nach Palermo verlegt. Wie er nach Act I zwischen Bertoldos Abreise von Palermo und seinem Erscheinen auf dem Kriegsschauplatze zwei selbständig erfundene Scenen einschaltete, so fügt er auch hier vor dem Erscheinen der Ausgelösten in Palermo einiges ein. Dabei nimmt er den Faden, den er dort angeknüpft hatte, hier wieder auf und spinnt ihn weiter. Die

Haupthandlung wird durch diese und den ersten Teil der folgenden Scene nicht gefördert, sie dienen nur zur Charakteristik.

Bei diesen Ortswechseln nimmt Massinger auf Entfernung und Zeit wenig Rücksicht. Besonders tritt seine Freiheit in dieser Hinsicht bei dem ersten Wechsel des Schauplatzes in Act II hervor, wo das Heer nach Siena übergeführt werden muss. Das schnelle Erscheinen der Befreiten in Palermo sucht Massinger wahrscheinlich zu machen, indem er in der vorhergehenden Scene Astutio sagen lässt: You shall aboard to-night: with the rising sun You may touch upon the coast". Die Einheit der Handlung aber hat Massinger bewahrt. Wenn Camiola an der Handlung nicht den Anteil hat, den sie als Hauptperson eigentlich haben müsste, und vielfach sich passiv verhält, so liegt dies in der Eigenart des Stoffes, die Bertoldo zu dem Hauptträger der Handlung stempelt. Aber Camiola bildet den Mittelpunkt. Ihren Kampf gegen die sie umgebende Welt und ihren Sieg über dieselbe zu schildern ist die Absicht, die innere Einheit des Dramas.

Diese Scene bringt für Fulgentio den Zug, der durchaus zur Vollständigkeit seiner Charakteristik gehört und den wir erwartet haben, nämlich die Feigheit.

Der Vorlage ist Massinger in dieser Scene für nichts verpflichtet.

Scene 3.

Ein Zimmer im Hause Camiolas ist der Schauplatz dieser Scene. Zuerst treten mehrere Bediente auf, die verschiedene Geschenke bringen. Camiola ist äusserst freigebig gegen sie. Darauf erscheint Adorni. Er rühmt sich, Camiolas guten Ruf wieder hergestellt zu haben, denn er habe Fulgentio gezwungen, ein Schriftstück mit seinem eigenen Blute zu unterschreiben, und sich selbst Lügen zu strafen. Er deutet an, dass er dadurch Camiolas Neigung zu gewinnen hoffe; doch Camiola tadelt sein Vorgehen. Durch seine Verteidigung habe er ihre Ehre, die einer solchen Verteidigung nicht bedurfte, mehr geschädigt als Fulgentio. Bertoldo hätte durch diese That seine Liebe zu ihr bewiesen, da er sie zu seiner Frau machen wollte. Doch danach wage Adorni hoffentlich nicht zu streben. Sie gestattet ihm schliesslich, ihre

Hand zu küssen. Nach seinem Fortgange bedauert sie, so hart gewesen zu sein.

Darauf meldet ein Diener Antonio und Gasparo, die diesen Morgen ohne Bertoldo zurückgekehrt sind. Sie berichten Camiola Bertoldos Gefangenschaft, die Höhe des Lösegeldes und das Verbot des Königs. Ausserdem erwähnen sie des Königs Unwillen über Adorni, der sich vorsehen möge,

Im Selbstgespräch bricht dann Camiola in Klagen über die gottlosen Zeiten aus, wo selbst die Könige nicht mehr gerecht und ehrenhaft handeln. Sie fasst ihren Entschluss, lässt Adorni rufen und teilt ihm mit, dass sie Bertoldo befreien und heiraten wolle. Er solle nach Siena gehen, das Lösegeld zahlen und Bertoldo feierlich einen Kontrakt beschwören lassen. Ausserdem soll er Bertoldo mit Geld versehen und auf seine Hand einen Kuss drücken, den sie ihm giebt.

Der erste Teil dieser Scene bis zum Erscheinen der Begleiter Bertoldos ist Massingers Eigentum. Dass dieser Tag Camiolas Geburtstag ist, ist des Dramatikers Erfindung. Die von ihm Act II Sc. 2 selbständig eingeführte Nebenhandlung erweitert er, indem er auch Adorni eingreifen lässt. Diesen macht er ebenfalls zu einem Liebhaber Camiolas, sodass sie von vier Männern ganz verschiedenen Charakters umworben wird. Sie wird dadurch in den Mittelpunkt der Handlung und des Interesses gerückt. Die Figur des Adorni war durch Massingers Vorlage gegeben: dort heisst es „shee sent diuers unto him secretely“ etc. Massinger reduciert die Boten auf einen und lässt diesen, um ihn zu Camiola in Beziehung zu setzen, Gefolgsmann ihres Vaters sein. Der Gedanke, ihn gemäss seiner Stellung zu einem stillen und demütigen Anbeter Camiolas zu machen und ihn Fulgentio bestrafen zu lassen, lag dann nahe. Die Unterschreibung des Blattes mit Blut ist wohl ein Anklang an das gleiche Motiv aus Marlowes Faust.

Mit der Ankündigung der beiden Begleiter Bertoldos hört die Nebenhandlung auf, und Massinger folgt wieder dem Gang seiner Vorlage. Zur Überbringung der Kunde von dem Ergebnis der Schlacht verwendet Massinger die befreiten Begleiter Bertoldos, was ja am nächsten lag. In der Novelle heisst es nur, dass, als Roland allein im Gefängnis zurückblieb, „it chaunced

by fortune, that Camiola remembered him". Camiola hat ja dort vor der Schlacht keine Beziehungen zu Roland. Weiter heisst es dann in der Vorlage: „and seeing him forsaken of his brethren, had compassyon upon his misschappe in such wise, as the purposed (if honestly she might doe the same) to set hym at liberty " Später wird noch als weiterer Beweggrund angegeben, dass Camiola sich der Wohlthat erinnerte, die ihr Vater von dem Rolands empfing. Den letzten Beweggrund hat Massinger mit feinem Gefühl weggelassen, um nicht Camiola dadurch Bertoldo zu verpflichten und ihr Handeln ihm gegenüber durch die Dankbarkeit abzuschwächen. Zu dem Mitleid mit dem ganz Verlassenen tritt bei Massinger noch als Hauptbeweggrund Camiolas Liebe zu Bertoldo hinzu. Damit hängt auch zusammen, dass sie glaubt, er dulde ungerecht. Sie nennt ihn „Thou only sun in honour's sphere". In der Novelle wird nichts davon gesagt. Doch Massinger verfährt ganz folgerichtig. Deshalb lässt auch der Dichter Camiola nicht erfahren, welche Vorwürfe Gonzaga Bertoldo gemacht hat, und dass er ihm das Ordenskreuz vom Mantel riss. Sie ist sich des Gelübdebruches ihres Geliebten nicht bewusst. Wäre dies der Fall, so würde sie, die selbst einen erlaubten Ehedispens für Eidbruch hält und lieber ihr Glück opfert, zweifellos anders handeln müssen.

Die Grösse ihrer That wird gegenüber der Quelle dadurch hervorgehoben, dass Camiola gegen das Gebot des Königs handelt, und dass die Auslösungssumme $^2/_3$ ihres Besitzes beträgt, 50000 Kronen. In der Novelle beträgt die Summe nur 2000 Kronen, und diese werden bei Massinger schon für die Begleiter Bertoldos verlangt.

Wie in der Novelle, so will auch im Drama Camiola den Gefangenen heiraten. In der Vorlage hat Camiola die Ehe als Bedingung an die Auslösung geknüpft, im Drama aber gewährt sie die Heirat als weitere Gunst. In der Vorlage wird ihre Forderung treffend damit begründet, dass Camiola die Befreiung „without preiudice of hir honour" vollziehen wolle, aber dazu sah sie keinen anderen Weg, als ihn zu heiraten. Diesen Grund brauchte Massinger nicht mehr nach den Änderungen, die er vorgenommen hatte. Auch hätte dieser Zug schlecht zu ihrem Charakter gepasst. Dass Camiolas Handlungsweise in dieser

Scene nicht im Einklang steht mit der in Act I Sc. 2, ist dort schon hervorgehoben worden. Massinger hat hier offenbar das Hindernis, das er dort einführte, vergessen. Hätten sich Camiolas Ansichten darüber geändert, so hätte es der Dichter doch betonen müssen. Dagegen lässt er Camiola mit keinem Worte jenes Hindernisses gedenken, wegen dessen sie Bertoldo vor einigen Tagen einen unwiderruflich zurückweisenden Bescheid gab. So wie das Drama jetzt vorliegt, hätte Camiola bei konsequenter Handlung Bertoldo ja befreien können, ohne ihn zu heiraten, und zwar unbeschadet ihrer Ehre, da ja ihre Liebe zu ihm bekannt ist. Sie hebt denn auch nicht hervor, dass sie ihrem Rufe die Heirat schuldig sei. Dies hätte ja zu ihrem Charakter gepasst. Doch dann wäre der dramatische Konflikt unmöglich gewesen. (Vgl. Act IV Sc. 3)

Nachdem Camiola ihren Entschluss gefasst hat, sendet sie Adorni mit ihren Aufträgen zu Bertoldo. Von seiner Vorlage weicht Massinger hier insofern ab, als er an Stelle des Ringes einen Kuss überbringen lässt. Dadurch gewinnt Camiola Gelegenheit, ihre vorige Härte gegen Adorni, die sie nachher bereute, zu mildern. Ausserdem sind ja auch im Drama Camiola und Bertoldo ein Liebespaar. Bertoldo ausser der Befreiung zugleich mit Geld versehen zu lassen, ist auch eine Hinzufügung Massingers gegenüber der Quelle. Dies thut er, um Bertoldo in Act IV Sc. 5 „richly habited“ vor Aurelia erscheinen lassen zu können.

Als neuen Charakterzug für Camiola betont diese Scene ihre Freigebigkeit, die auch in der Novelle besonders hervorgehoben wird. In dem Gespräch mit Adorni zeigt sich ihr scharfer Verstand und ihre richtige Anschauung über die Verteidigung ihres guten Rufes. Sie tritt den irrigen Meinungen und Ansichten entgegen und steht den oberflächlichen Urteilen der Welt unabhängig und selbstbewusst gegenüber. Sie entbehrt nicht eines gewissen Stolzes und zeigt starke Selbstschätzung. Darin gleicht sie ganz ihrem Vorbild in der Novelle, wo aber der Stolz Camiolas übertrieben und etwas selbstgerecht erscheint. Dass die Heldin Bertoldo als Ideal alles Guten und Edlen verehrt, ist ein Zug, den Massinger erst hinzufügte, denn in der Novelle ist die einzugehende Heirat das Resultat des kalt erwägenden Verstandes.

Für den Charakter Adornis fand der Dramatiker in seiner

Vorlage nichts Analoges; er hat ihn frei erfunden und in jeder Hinsicht zu Fulgentio in Gegensatz gestellt.

Act IV.

Scene 1.

Der Dichter hat den Schauplatz wieder vor Siena verlegt. Ehe er Adorni hier eintreffen lässt, schiebt er einige Scenen ein, in denen die Einnahme der Stadt und die Ankunft der Herzogin vorgeführt wird. In dieser Scene unterhält sich Gonzaga mit seinen Offizieren über die Besetzung der Stadt und giebt Befehle für den Empfang der Herzogin.

Nach der Schlacht hat sich die Stadt nach weiterer Belagerung ergeben. In diesen Thatsachen folgt Massinger genau den Angaben seiner Vorlage. Von einem Befehl, dass bei Todesstrafe keine Ausschreitungen gegen Frauen vorkommen dürften, findet sich in der Vorlage nichts. Diesen Zug hat Massinger zur Charakteristik Gonzagas selbständig hinzugefügt. Am Schluss dieser Scene erfahren wir schon das Herannahen der Herzogin Aurelia.

Scene 2.

Die Herzogin erscheint und wird von Gonzaga begrüsst. Gegen die rohen Lagersitten ihrer Soldaten zeigt sie sich nachsichtig. Über die Hülfstruppen aus Sicilien, die gegen sie geschickt wurden, äussert sie sich zu Astutio, der ihr die Briefe seines Königs überreicht hat, sehr unwillig. Astutio verspricht, die stärksten Beweise des Wohlwollens seines Königs zu geben. Aurelia schiebt dies und die Beratungen über ihr Verhalten auf. Darauf übergiebt ihr Gonzaga die Schlüssel der Stadt. Aurelia dankt ihm und seinen Offizieren für ihre Tapferkeit.

In dieser Scene verdankt Massinger seiner Vorlage nichts. Sie ist eine Übergangsscene, die sich aus seinen Änderungen und Hinzufügungen ergab. Zwischen ihr und der folgenden liegt der Einzug in die eroberte Stadt.

Scene 3

führt uns in das Gefängnis von Siena und zeigt uns Bertoldo in Fesseln, im Seneca lesend. Er knüpft Betrachtungen an den In-

halt des Gelesenen an: Seneca will bewiesen haben, dass durch nichts einem Weisen Kränkung wiederfahren könne. Doch als er dies schrieb, lächelte ihm in allem das Glück und er glaubte, was er schrieb. Doch als Unglück über ihn hereinbrach und er sich seine Todesart wählen musste, da fiel die Rüstung seiner gerühmten Tapferkeit von ihm ab und er beklagte seine Gebrechlichkeit. Kann es dann weibische Feigheit genannt werden, wenn er, dem noch dazu ein befreiender Tod versagt ist, sein Dasein verflucht? Soll er mit dem Himmel rechten oder gegen die Erde wüten? Er fällt schliesslich ohnmächtig auf sein Antlitz.

Darauf treten Gonzaga. Adorni und der Kerkermeister ein. Das Lösegeld ist bezahlt. Gonzaga übergiebt Adorni den Gefangenen und verlässt das Gefängnis. Dasselbe thut der Kerkermeister, nachdem er Bertoldo die Fesseln abgenommen hat. Dieser kommt allmählich wieder zu sich. Adorni teilt ihm seine Befreiung mit, und dass er sie Camiola zu verdanken habe. Er drückt ihm den Kuss auf die Hand und lässt ihn den Kontrakt beschwören. Bertoldo thut dies und ist fast überwältigt von seinem Glücke. Adorni giebt ihm auch Geld, damit er seine Diener und seine Habe auslösen könne. Zum Schluss erwägt Adorni den Selbstmord; er weist ihn als eine Feigheit von sich.

Massinger stellt uns hier Bertoldo in derselben Situation vor Augen wie seine Vorlage. Act 1 Sc. 1 sahen wir, dass Massinger an Stelle von Lippari, das uns in der Novelle begegnet, Siena setzte, und die Feinde der Herzogin in der von ihnen angegriffenen Hauptstadt selbst belagern lässt. Zu den sonstigen Beweggründen dieser Änderungen tritt auch der, dass Massinger nicht abermals einen Wechsel des Schauplatzes vorzunehmen brauchte. In der Novelle dagegen heisst es, dass nach Übergabe des Kastells „after long Voyages, and great Fortunes by Sea, they were al chayned, carried to Naples and there imprisoned". Bei der Kürze seiner Vorlage fand Massinger natürlich nicht eine eingehende Schilderung vom Gemütszustande des Gefangenen. Es wird nur berichtet, dass Bertoldo sehr sorgenvoll und ohne Hoffnung auf eine mögliche Befreiung allein im Gefängnis zurückblieb, dass seine Füsse mit Eisenketten beschwert waren, und dass er infolge des dumpfigen Gefängnisses krank und schwach

wurde. Im Anschluss an diese Bemerkungen malt nun Massinger Bertoldos Stimmung dramatisch aus. Das Motiv, ihn in einem Buche lesen zu lassen, fand der Dichter ebenfalls nicht bei Painter vor. Dabei hat Massinger wohl an Hamlet Act II, Sc. 2 gedacht. Es zeigen sich noch mehr Anklänge an Hamlet, dessen grübelndes, melancholisches Wesen Massinger zusagen musste. Unser Dichter hat dieses Motiv bei seiner bekannten Vorliebe, sich selbst zu wiederholen, später in A Very Women Act IV Sc. 2 noch einmal angewendet, wo die Ähnlichkeit mit Hamlet noch grösser ist, Cardenes erscheint dort mit einem Buche in der Hand wie Hamlet und wird, wie dieser von Polonius, von Paulo gefragt, was er lese. Er fällt dann nieder wie Bertoldo und hält den Eintretenden wie dieser für eine Erscheinung. Massingers Seele ist wie unser Drama zeigt, voll von Shakespeare-Erinnerungen, wie dies auch bei Fletscher und anderen Zeitgenossen der Fall ist. „Bewusst oder unbewusst, willig oder widerwillig werden die jüngeren Dramatiker immer wieder in den Zauberkreis ihres grossen Vorgängers gezogen, lenken sie bei bestimmten Situationen [1]) immer wieder unwillkürlich in die von der Meisterhand vorgezeichnete Bahn ein". [2]) Der glückliche Gedanke aber, ihn in dieser Situation in Seneca und zwar in dessen Dialog Nec iniuriam nec contumeliam accipere sapientem sive De constantia sapientis [3]) lesen und daran Betrachtungen knüpfen zu lassen, ist Massingers Eigentum.

In dem weiteren Verlauf der Scene, der zu Act III Sc. 3 die Fortsetzung bildet, folgt Massinger der Novelle. In der Vorlage muss Roland zuerst seine Einwilligung geben und die Bedingungen erfüllen, bevor er ausgelöst wird. Bei Massinger aber wird Bertoldo vorher ausgelöst und befreit. Dies that der Dichter wohl, um in einer Scene zugleich Bertoldos Befreiung und kontraktliche Bindung vorzuführen. Im Drama ist es selbstverständlich, dass Bertoldo in die Heirat willigen wird, sagt er doch

---

[1]) Auch einzelne Übereinstimmungen in Gedanken und im Ausdruck zeigt unser Drama mit Shakespeare, vgl. darüber Shakesp.-Allusion-Books Series IV, 3 S. 96.

[2]) E. Koeppel in „Münchener Beiträge" XI, S. 131 „Quellenstudien z. d. Dramen Ben Jonson's, J. Marston's, u. Beaum. u. Fletschers".

[3]) Dialogorum Liber II Ad Serenum.

selbst „t'was my nil ultra ever". In der Vorlage aber hatte die Witwe Camiola keine Beziehungen zu dem jungen Prinzen, dieser musste also zuerst seine Einwilligung zu der Heirat geben Ebenso natürlich ist es, dass sie auch eine kontraktliche Einwilligung verlangt.

Doch bei Massinger, wo Bertoldo so ungestüm um Camiola wirbt, liegt in der Forderung dieses Contraktes ein grosses Misstrauen Camiolas gegen Bertoldo, dessen dieser sich jedoch nicht bewusst wird. Auch passt dieser Zug gar nicht zu dem freien, offenen und ehrlichen Charakter Camiolas, die mit ganzer Seele an Bertoldo hängt und ihn für das Ideal jeglicher Tugend hält. So hebt schon Dr. Ireland hervor, dass „the generosity of her nature ought to have abstained from so degrading a bargain". Auch Koeppel a. a. O. nennt diesen Zug einen die Vornehmheit ihres Wesens schädigenden Fehler" und sagt dazu in einer Note:

„Mit richtigem Gefühl hat Gifford l. c. p. 109 diesen Ehekontrakt beanstandet". Dies thut vielmehr Dr. Ireland, dessen Aufsatz Gifford nur abdruckt. Ireland fährt dann a. a. O. fort: „But Massinger wanted to hinder the marriage of Aurelia; and, with an infelicity which attends many of his contrivances, he provided a prior contract at the expense of the delicacy, as well as the principles, of his heroine". Diese Absicht war für Massinger doch nur von sekundärer Wichtigkeit. Wenn Aurelia in der letzten Scene des 5. Actes sagt: „On the sudden I feel all fires of love quench 'd in the water Of my compassion", so wäre diese Wirkung auch wohl ohne Kontrakt hervorgerufen worden. Vielmehr wollte Massinger mit demselben einen unantastbaren Beweis für Bertoldos Undankbarkeit und Treulosigkeit für die letzte Scene gewinnen, und darin folgt er blindlings seiner Vorlage, die ihm gerade für die letzte Scene am meisten vorgearbeitet hatte.

Beachtenswert ist, dass Massinger Gonzaga betonen lässt, er verlange nicht zu wissen, wer das Lösegeld gezahlt habe. Wenn er den Sachverhalt erfahren hätte, würde er ihn in der folgenden Scene, wo er Aurelia Vorhaltungen macht, ihr sicher mitgeteilt haben. So erhält denn dort Aurelia auf ihre Frage, wer Bertoldo ausgelöst habe, keine Antwort, und sie begnügt sich damit, ohne nochmals zu fragen.

Diese Scene zeigt uns keine neue Seite im Character Bertoldos. Sein ungestümes Wesen kann nicht ruhig und ergeben die Gefangenschaft tragen. Nach der Befreiung sind dann die Beteuerungen seiner ewigen Treue gegen Camiola seinem Charakter entsprechend masslos. In Massingers Vorlage war nur hinsichtlich der Bedingungen gesagt: „whereunto he willingly agreed".

Für den Charakter Adornis fällt jede Parallele mit der Novelle weg. In dieser Scene hat Massinger seine Gemütsstimmungen schön und klar angedeutet: den Hass und Neid gegen Bertoldo, für dessen Zustand er sich doch des Mitleids nicht erwehren kann, seine leise aufflackernde Hoffnung, als er ihn scheinbar leblos daliegen sieht und seine trübe, resignierte Ergebung in sein Schicksal am Schluss der Scene.

Scene 4

spielt in einem Staatszimmer des Palastes zu Siena. Der Herzog von Urbino erhält von Aurelia seine Freiheit wieder und braucht nur die Kosten der Belagerung und den Unterthanen Aurelias den zugefügten Schaden zu ersetzen. Darauf sagt Aurelia, zu Gonzaga gewendet, dass sie viel von seinem Gefangenen, dem tapferen Bertoldo, gehört habe und wünscht ihn zu sehen. Gonzaga geht, ihn zu suchen.

Bald erscheint Gonzaga mit dem reichgekleideten Bertoldo. Aurelia wird sogleich von seiner Erscheinung gefesselt und verrät dies. Als Bertoldo erwähnt, dass ihn die Pflicht an einen anderen Ort rufe, erklärt sie ihn noch für ihren Gefangenen, Gonzaga habe keine Erlaubnis von ihr gehabt, über ihn zu bestimmen. Bertoldo erhebt dagegen Einspruch. Als Aurelia hört, wie hart Bertoldos Einkerkerung war, tadelt sie heftig Gonzaga. Sie schwelgt dann in der Beschreibung der Schönheit Bertoldos, die nicht dem Verderben ausgesetzt werden dürfe. Dann geht sie mit Bertoldo ab, um ihm besseres Quartier anzuweisen. Die Zurückbleibenden drücken ihr Erstaunen über Aurelias Benehmen aus. Bertoldo und Aurelia erscheinen wieder, er hat den Arm um sie geschlungen. In dem weiteren Verlauf dieser Scene macht Gonzaga Aurelia in kühner Weise Vorstellungen, doch ohne Erfolg. Bertoldo ist in tiefe Gedanken über seinen Eid

versunken. Der Herzogin fällt dies auf. Bertoldo sagt, es beunruhige ihn, dass sein Bruder ihr den Krieg erklären könne, wenn sie ihn heirate. Doch Aurelia will ihn mit seinem Bruder, dem sie noch einen Besuch schulde, sogleich aussöhnen Dann soll für ihn ein Dispens erlangt werden. Bertoldo ist damit einverstanden. Adorni erinnert Bertoldo beiseite an Camiola, und dieser ist davon heftig ergriffen. Adorni sehnt sich nach Palermo; er hofft von dieser Wendung Gutes für sich.

In Bezug auf diese Scene sagt Koeppel a. a. O.: „Die wichtigste der von Massinger neu geschaffenen Gestalten ist die Herzogin Aurelia von Siena, ihre plötzliche Gunst erklärt Bertoldos Undankbarkeit, welche in der Novelle nicht motiviert ist.“ Dies letztere scheint mir jedoch nicht zutreffend. In der Novelle ist Camiola eine Witwe, die schon Kinder besitzt; „no amorous Dame but a sober Matrone, a motherly Gentlewoman“ wird sie in den überleitenden Worten der vorhergehenden Novelle genannt. Sie hat keine Beziehungen zu dem jungen und schönen Prinzen, den sie nur aus Mitleid befreit. Dieser dagegen ist ein eitler, standesstolzer, noch unreifer Charakter. Er verschmäht die Witwe, die nur eines Ritters Tochter ist, und will sich „reserue for some other of more famous Aliaunce“. Dies wirft ihm Camiola in ihrer langen Strafrede denn auch zur Genüge vor. Sie vermutet, dass er schon im Gefängnis die Absicht hegte, sie zu betrügen; sie habe seinen Betrug und seine Lüge vorausgesehen. Es liegt hier eine ganz ähnliche Motivierung vor, wie in Chakespeare's All's Well that ends Well.

Für Massinger dagegen war nach den Änderungen, die er vorgenommen hatte, diese Motivierung hinfällig. Bei ihm ist Camiola Jungfrau, sie und Bertoldo sind einander in heisser Liebe zugethan. Um nun Bertoldos Treulosigkeit zu erklären, lässt er ihn durch die unerwartete Liebe einer hochstehenden Frau geblendet werden. Durch diese Änderung trug Massinger das eigentlich Dramatische in den Stoff erst hinein. Diese Frauenerscheinung gewann unser Dichter leicht an der Hand der Novelle. Anstatt die Expedition gegen Robert, King of Jerusalem and Sicily, sich richten zu lassen, lässt er Bertoldo gegen eine Fürstin zu Felde ziehen, gegen die jugendliche Herzogin Aurelia von Siena. Dieser fällt also eine ähnliche Rolle zu, wie

sie die Schwester des römischen Kaisers Charinus in „The Prophetess“ spielt. Durch ihren Namen schon weist sie auch auf diese hin. Die Ähnlichkeit der beiden Rollen hebt Koeppel a. a. O. bereits hervor: „Wie Bertoldo an Camiola, ist auch Diocles durch sein Eheversprechen an Drusilla, die Nichte seiner Wohlthäterin Delphia, gebunden, und erweist sich ebenso pflichtvergessen, wie sich ihm die Prinzessin Aurelia als Gattin anträgt, was ebenso plötzlich geschieht, wie von seiten der Herzogin Aurelia“. Doch in unserm Drama geschieht dies noch plötzlicher und unerwarteter als in der Prophetess, denn dort erfüllt Aurelia nur, wie ihr Bruder Charinus, ihr Versprechen. Dagegen erfolgt ihr durch Delphias Zauberei bewirktes Liebeswerben um Maximinian (Act III, Sc. 3) ebenso plötzlich, wie das der Herzogin Aurelia, wie denn auch beide Scenen nach demselben Muster gebaut sind. Koeppel sagt hierüber: „Der plötzliche Liebeswahnsinn des Weibes, die leidenschaftliche Schilderung der Reize des Geliebten, das Erstaunen des umworbenen Mannes, die Verblüffung und Empörung der Augenzeugen finden wir übereinstimmend in beiden Scenen.“ Die Ähnlichkeit scheint sogar bis ins einzelne zu gehen: wie Aurelia in der Prophetess Diocles hässlich und abstossend findet und im Gegensatz dazu ihren Geliebten schildert, so wirft auch in unserm Drama Aurelia zuerst Gonzaga seine Hässlichkeit vor und schildert im Anschluss daran die Reize Bertoldos. Wie es dort zu Beginn der Schilderung heisst:

„Look, here's a face now of another making,
Another mould“,

so heisst es hier zuerst:

„Look on him with my eyes,
And answer, then, whether this were a man
Whose cheeks of lovely fullness“ . . .

Wie dort Aurelia dann auf die Augen übergeht:

„Eyes fit for Phoebus 'self, to gild the world with;

so fährt auch hier Aurelia unmittelbar und zwar in ähnlicher Weise fort:

„or the eyes,
Whose every glance store Cripid's emptied quiver.“

Dann weichen die Beschreibungen von einander ab. Wie in

der Prophetess Charinuss Aurelia ihr Verhalten vorwirft und sie zu ruhiger Besinnung bringen will, so thut dies in unserem Drama Gonzaga. Diese Art der Darstellung, die keine wörtliche Übereinstimmung zeigt und den Eindruck einer unbeabsichtigten, unwillkürlichen Nachahmung macht, spricht dafür, dass Massinger sich hier selbst wiederholt. So fährt denn auch Koeppel a. a. O. fort: „Wahrscheinlich sind auch die Aurelia-Episoden in der „Prophetess" von Massinger entworfen, und er, zu dessen auffälligsten Eigenthümlichkeiten die Neigung, sich selbst zu wiederholen, gehört, trug kein Bedenken, den groben, aber bühnenwirksamen Effekt dieser blitzähnlichen Liebe zweimal zu verwerten." Demnach scheint die Ansicht Boyles und Oliphants, *) die den dritten Act des Prophetess übereinstimmend Fletscher zuschreiben, kaum zutreffend. Für die Mitthätigkeit Massingers an der Prophetess, die Boyle auf Grund metrischer Untersuchungen annahm, und für die er in seinen Parallel Passages from Massinger's Plays eine phraseologische Übereinstimmung in „The Prophetess" und „The Maid of Honour" verzeichnet, lassen sich mehr derartige Wiederholungen anführen, so

.... that plumed Victory Would make her glorious stand upon my tent	Maid of Honour I, 2.
.... that not alone Wing'd Victory shall take stand upon thy tent	Prophetess IV, 4.
..... how soon Art thou eclipsed and darken'd!	Maid of Honour III, 3.
Cares, like eclipses, darken our endeavours	Prophetess V, 3.
Since she alone, in the abstract of herself, That small, but ravishing substance, comprehends Whatever is, or can be wish'd in the Idea of a woman!	Maid of Honour IV, 3.
Or that I e'er look'd Beyond this abstract of all woman's goodness	Prophetess IV, 2.
To marry her! — 'twas my nil ultra ever	Maid of Honour IV, 3.

*) Engl. Stud. V, 87 und XVI, 191.

Let it suffice,	
I've touch'd the height of human happiness	Proph. IV, 6.
And here I fix nil ultra.	
You'll follow me?	Maid of Honour IV, 4.
To the centre	
but the same strenght	Pro-phetess V, 2.
Shall strike him to the centre	

Die Übereinstimmung in Act 5, Scene 3 der Prophetess würde auch für Massinger's Verfasserschaft dieser Scene sprechen; Boyle und Oliphant schreiben sie Fletscher zu, während sie sonst den V. Act, wie den vierten, Massinger zuschreiben.

Diese auffallenden zahlreichen Anklänge unseres Stückes an „The Prophetess" lassen erkennen, dass Massinger bei der Abfassung desselben das genannte Drama frisch im Gedächtnis hatte. Wenn man daraufhin für die schwierige Frage der Entstehungszeit unseres Dramas, das 1632 gedruckt wurde, eine Vermutung wagen darf, so dürfte Fleays Ansicht, [1]) dass unsere Dichtung „was probably written before 1622, for it does not occur in Herbert's license-list", das Richtige treffen, denn The Prophetess wurde zum Druck in das Stationers' Register am 14. Mai 1622 eingetragen.

In dieselbe Zeit gehört „The Virgin-Martyr", lic. 1620, Oct. 6, gedruckt 1622. Dieses Drama zeigt nun auch mit den beiden Dramen Übereinstimmungen, so kehren die Namen der beiden Kaiser Dioclesian und Maximinus, ferner der des Dieners Geta aus der Prophetess hier wieder. [2]) Ausserdem zeigt Act I Scene 1 in The Virgin-Martyr, und zwar wo die Kaisertochter Artemia vor versammeltem Hofe und den gefangenen Königen dem Antoninus, der gleichfalls bereits an ein anderes Mädchen gebunden ist, plötzlich und ganz unerwartet ihre Neigung bekennt, manche Ähnlichkeit mit unserer Scene, nur bleibt Antoninus im Gegensatze zu Bertoldo standhaft. Auch in Gedankenentwicklung berühren sich beide Dramen, so wird in The Maid of Honour Act IV, Scene 4 auf die Grausamkeit der Römer

[1]) Chron. I, 214.

[2]) Fleay, Chron. I, 216 sagt in Bezug auf die Prophetess: „For the historic subject compare the Virgin-Martyr."

gegen ihre Gefangenen hingewiesen, ebenso in The Virgin-Martyr I, 1, und in beiden Dramen erhalten darauf die Gefangenen ihre Freiheit wieder. Ferner finden sich in beiden Dramen übereinstimmende Wendungen im Ausdruck, so z. B.

Perséver in it — M. of Honour V, 2
Perséver in it — Virgin-Martyr I, 1.

. . . . Since I, } Maid of Honour III, 1.
In being born near to Jove, am near his thunder }

— To mount up to the hill of majesty } Virgin-Martyr. I, 1.
On which, the nearer Jove, the nearer lightning. }

Since she alone, in the abstract of herself,
That small but ravishing substance, comprehends
Watever is, or can be wish'd, in the
Idea of a woman! } Maid of Honour IV, 3.

Then with her dies } Virgin-Mertyr. IV, 3.
The abstract of all sweetnes that's in woman!

Vergl. hierzu auch Prophetess IV, 2.

Jou will follow me? } Maid of Honour IV, 4.
. . . . . Tho the centre? }

Art posting to the centre? Virgin-Martyr. V, 1.

Vergl. hierzu auch Prophetess V, 2.

Auch diese Anklänge machen ganz den Eindruck unbewusster Wiederholungen, die sich unwillkürlich einstellten. Nach der Art und besonders der grossen Zahl der Übereinstimmungen dürfte man demnach kaum fehlgehen, wenn man die Entstehungszeit unseres Dramas vor 1622 setzt, denn nach 8 bis 10 Jahren konnte der Dichter unmöglich jene beiden Dramen noch so gut im Gedächtnis haben; auch hätten etwaige Aufführungen der Prophetess und Virgin-Martyr um die Entstehungszeit unseres Dramas so zahlreiche wörtliche Anklänge nicht hervorrufen können. Gegen Fleays Vermutung erklärt sich Wurzbach a. a. O. Seite 173 wegen der hohen Vollendung des Dramas: „Seine Vollendung zeigt sich im Aufbau der Handlung, wie in der Charakteristik, und nicht minder in der Hoheit der Sprache. Wir können Fleay unmöglich beistimmen, wenn er — ohne bestimmte

Gründe anzugeben — die Entstehungszeit des Dramas v. d. J. 1622, mithin vor The Virgin-Martyr setzen will." Doch ist die Composition des Dramas durchaus nicht so vollendet, sie zeigt vielmehr manche und recht erhebliche Mängel. In der Hoheit der Sprache steht unserm Drama The Virgin-Martyr wohl nicht nach. Wenn man mit Fleay das Drama vor 1622 setzt, so wird es damit nicht ohne weiteres vor The Virgin-Martyr gesetzt, das bereits 1620 licensiert wurde. Auch die Argumente, die Boyle dafür anführt, dass das Drama nicht früher als 1628 entstanden sein kann, scheinen mir nicht stichhaltig. (Vergl. Act II, Sc. 4). Dazu kommt noch, dass vermeintlicher politischer Anspielungen wegen später Sir H. Herbert das Drama wohl sicher nicht zurückgewiesen hätte, wenn es dann entstanden wäre. Zu dieser Entstehungszeit würde nach Koeppel auch „die in den späteren Werken sich verwischende katholische Färbung" stimmen, die unser Drama durch den Schluss bekommt. *)

In dieser Scene bereitet der Dichter die Reise Bertoldos und Aurelias nach Palermo vor und sucht sie zu erklären. In seiner Vorlage fand der Dichter keinen besonderen Grund für die Rückreise Bertoldos von Neapel nach Messina erwähnt. Es wird dort als selbstverständlich vorausgesetzt, dass Roland nach seiner Befreiung in seine Vaterstadt zurückkehrt. Doch Massinger musste die Rückkehr Bertoldos, nachdem sich ihm Aurelia als Gattin angetragen hat, zu seinem ihm feindlich gesinnten Bruder wahrscheinlich machen, und ebenso Aurelias Begleitung. Zu diesem Zwecke legt er Bertoldo Befürchtungen in den Mund, dass sein Bruder Aurelia den Krieg erklären könne, wenn sie ihn heirate. Dieser Zug passt weder zu seinem Charakter, noch ist eine Kriegserklärung von seinem Bruder, nach seinem bisherigen Handeln, zu erwarten. Doch die Äusserung dieser Befürchtung wird meines Erachtens durch seinen erregten Seelenzustand erklärt; es ist ihm vor allem darum zu thun, den verhängnisvollen Schritt aufzuschieben. Dass er aber auf Aurelias Vorschlag bereitwillig und ohne Zögern eingeht, ist unerklärlich und mit dem Ganzen nicht in Einklang zu bringen. Ihm musste doch daran liegen, einem Einspruch Camiolas gegen seine Heirat mit Aurelia vorzubeugen und zuvorzukommen. Deshalb hätte

*) Vergl. Q. F. 82. S. 103. Anm. 1.

Bertoldo, nachdem er sich entschlossen hatte, auf baldige Verheiratung mit Aurelia dringen müssen, vor allem aber durfte er nicht nach Palermo zurückkehren und damit Camiolas Dazwischenkunft erleichtern. Er hätte der Reise nach Palermo wenigstens Widerstand entgegensetzen und nicht so bereitwillig darauf eingehen müssen. So schwebt er denn auch in beständiger Furcht vor Camiolas Einspruch und bricht bei ihrem Erscheinen (V, 2) in die Worte aus: „O, I am blasted!"

Auch hier zeigt sich, dass Massinger Überlieferung und Änderung nicht zu künstlerischer Harmonie verwoben hat, obwohl es an dieser Stelle leicht zu erreichen war. Dieser Mangel ist doch wohl der Hast der Produktion zuzuschreiben, obwohl A. Ch. Swinburne hervorhebt: „But in Massinger the sense of an artist's responsibility to himself and to those who are to judge of his work is so singularly and so admirably evident that it would be rather an injustice than an indulgence to extenuate his erorrs on the plea of carelessness or hurry or fatigue". *)

Aurelia zeigt sich mild und nachsichtig. Darin entspricht sie der Aurelia in der Prophetess nicht. Sie erweist sich ferner als klug und umsichtig. Überhaupt lässt Massinger ihre Schönheit, sowie ihren guten Charakter öfters erwähnen. Dadurch wird Bertoldos Treulosigkeit, die hauptsächlich durch die winkende Krone veranlasst wird, gemildert. Sie wird ferner durch Bertoldos Zögern und seine schweren Seelenkämpfe abgeschwächt. Sein Ordensgelübde hatte er um des „Ruhmes lockenden Silberklang" skrupellos verletzt. Doch hier schrecken ihn immer wieder die 'horrid oaths and hell-deep imprecations' vom verhängnisvollen Schritt zurück. Von solchem Schwanken und Zögern, von solchen innern Kämpfen fand Massinger in seiner Vorlage nichts erwähnt. Es wird dort nur berichtet, dass Rowland nach seiner Rückkehr den Kontrakt einfach ignorierte. Überall trägt also Massinger dramatische Elemente in den Stoff hinein.

Gonzaga offenbart in dieser Scene die rücksichtslose Offenheit eines Soldaten. Er ist ein Charakter aus rauhem Stoff, doch ist wohlmeinende Ehrlichkeit ein Grundzug seines Wesens. Von diesen ausgeprägten, den Charakter Gonzagas vervollständigenden

*) „Philip Massinger" in The Fortnightly Review. Vol. XLVI. New Series S. 7. 1889.

Zügen, bot dem Dramatiker die Vorlage nichts. Auch hier hatte er den Charakter neu zu schaffen. An die Stelle der in der Quelle nur wenig nüancierten, mehr conventionellen Träger der Handlung lässt er, wie das Drama dies erfordert, individuelle, wirklich lebende Gestalten treten. So ist auch Gonzaga zu einem eigenartigen, von den andern stark verschiedenen Charakter gestaltet.

Scene 5.

Diese Scene spielt wieder in Palermo und zwar im Hause Camiolas. Zuerst erscheint Sylli, der Camiola lärmend die Ankunft des Königs, der von Fulgentio begleitet wird, meldet. Camiola begrüsst den König demütig und ergeben. Als aber dieser ihren Ungehorsam tadelt, weil sie Fulgentio zurückgewiesen habe, und ihr sogar vorwirft, dass sie ihn habe umbringen lassen wollen, da verteidigt sie sich stolz und unerschrocken: des Herrschers Laster brauchen treue Unterthanen nicht zu lieben. Neigung zu erzwingen, sei nicht sein Vorrecht. Er möge seine Gesetze verbrennen, die einen geringfügigen Diebstahl mit dem Tode bestrafen, aber Fulgentio schonen, der mehr als Frevel begangen, der ihren reinen Ruf angetastet habe. Der König, dessen Bewunderung für Camiola während des Gespräches immer mehr zunimmt, weist Fulgentio von sich. Wenn er nicht Camiolas Fürbitte erlangen könne, sei sein Grab gegraben. Dann verspricht der König Camiola seine Gunst, und diese preist die Unterthanen, die sich eines gerechten Fürsten erfreuen.

Massinger hat wieder einen Wechsel des Schauplatzes eintreten lassen. Er folgt darin dem Gang der Erzählung in seiner Vorlage. Doch ehe Adorni und die übrigen auf dem Schauplatze erscheinen, schiebt der Dichter eine Scene ein. Er nimmt in ihr wieder den Faden seiner Nebenhandlung auf und spinnt ihn weiter, indem er jetzt auch den König eingreifen lässt. Stofflich verdankt demnach Massinger für diese Scene seiner Vorlage nichts, sie ist ein Produkt seiner eigenen Erfindung. Die von ihm erst geschaffene Nebenhandlung lässt der Dichter also überall da eingreifen, wo er einen Wechsel des Schauplatzes eintreten lassen muss, ausser in Act IV, Sc. 1 und 2, wo er die Weiterentwicklung der Sachlage vor Siena zeigen konnte. Diese Nebenhandlung läuft der Haupthandlung parallel und ist nicht mit ihr ver-

flochten. Der Dichter verwendet die betreffenden Scenen zur Charakteristik, ausserdem lässt er die Tendenz des Stückes in ihnen hervortreten. Diese zeigt sich besonders in unserer Scene, in dem Kampf des selbständigen und reinen Charakters Camiolas gegen die Niedrigkeit ihrer Umgebung und ihrem Erfolg. In dieser Scene bereitet der Dichter durch Fulgentios Verstossung und durch des Königs Gunst und Interesse für Camiola auf die Schlussscene vor, wo er dann Haupt- und Nebenhandlung insofern miteinander verbindet, als er ihnen einen gemeinsamen Abschluss giebt.

Der erste Teil der Scene ist wieder auf die Lachlust der Zuschauer berechnet. Darin wiederholt sich Massinger nur. Sylli thut ganz ähnliche lächerliche Äusserungen wie früher. In seinen Worten:

If you forsake me,
Send me word, that I may provide a willow garland,
To wear when I drown myself",

bringt er eine scherzhafte Anspielung auf Ophelias tragisches Geschick. Diesem lächerlichen Gentleman hat Massinger auch einige Anspielungen an bekannte Personen und Stellen seiner Vorgänger in den Mund gelegt, so Akt I, Scene 2:

„Tamburlane in little! Am I tum'd Turk",

oder in Akt V, Scene 1: das zu einem geflügelten Wort gestempelte: „Go by" aus der „Spanish Tragedy".

Fulgentio verrät in dieser Scene eine unglaubliche Verblendung und Unklugheit. Obwohl er Camiolas Mut und Unerschrockenheit kennt und erwartet, dass sie sich durch des Königs Erscheinen nicht einschüchtern lassen werde, führt er diesen doch zu ihr. Er zeigt damit in Bezug auf den König einen für einen Hofmann recht unwahrscheinlichen Mangel an Menschenkenntnis.

Act V.

Scene 1.

Diese Scene spielt ebenfalls in Camiolas Hause. Es treten zu Anfang Camiola und Sylli auf. Ihr Gespräch knüpft an Act I, Scene 2 an. Sylli kann die Zeit nicht erwarten und will Camiola küssen und umarmen. Sie weist ihn aber zurück, er solle ja nicht seinen Eid brechen. Darauf will Sylli ihren Schuh

küssen, was Camiola gestattet. Sylli thut es mit den Worten

„O most rare leather!
I do begin at the lowest, but in time
I may grow higher."

Diese Situation erinnert frappant an Act I Scene 1 von „The Lovers' Progress", wo dem verliebten, feigen und thörichten Hausverwalter Malfort gestattet wird, Clarindas Schuh zu binden. Auch er äussert die grösste Freude über die Gunst. Wie in unserm Drama, so begegnen auch dort die Worte:

„You may come higher in time".

Bei Massinger äussert diesen Gedanken Sylli, während ihn dort Clarinda ausspricht, deren Charakter dies ganz entspricht. Zu diesen Übereinstimmungen kommt noch, dass in beiden Dramen das Kammermädchen der weiblichen Hauptperson Clarinda heisst, was wohl kein Zufall ist. Massinger hat Fletchers Drama „The Lovers' Progress" wohl überarbeitet. *) Doch ist es nicht ganz sicher, wann es anzusetzen ist. Boyle schreibt in Engl. Stud. V, 88 Act I, Scene 1 von „The Lovers' Progress" Massinger zu; dazu würde diese Wiederholung bei Massinger stimmen.

Im weiteren Verlauf der Scene tritt Clarinda hastig auf. Sie meldet Adornis Ankunft und verlangt ungestüm das von Camiola versprochene Gewand. Hier zeigt sich wieder Camiolas Milde und Freigebigkeit gegen ihre Bedienten.

Darauf knüpft die Scene mit Adornis Erscheinen an Act IV Scene 4 an. Adorni berichtet, dass Bertoldo mit der Herzogin von Siena im Palaste sei. Sylli wird zur Beobachtung an den Hof geschickt.

Dann erzählt Adorni genauer über Einzelheiten. Camiola ist schliesslich von Bertoldos Treulosigkeit überzeugt. Sie tadelt Adorni, der offen gesteht, dass er bei Bertoldos Eidbruch keinen Kummer empfand. Adorni bewundert Camiola, die mit Bertoldo Mitleid empfindet. Darauf fasst Camiola ihren Entschluss. Sylli kehrt wieder zurück und meldet, dass Bertoldo und die Herzogin sogleich verheiratet werden sollen. Camiola sendet Sylli mit

*) Vergl. Olipnant in E. St. XVI, 193 ff. (er teilt auch den Anfang des I. Actes Massinger zu) Fleay, Chron. I, 219. Koeppel, Münchener Beitr. XI, 124.

schriftlichen Aufträgen an ihren Beichtvater Paulo. Sylli glaubt, sie wolle ihn heiraten.

In der Novelle findet sich die Benachrichtigung Camiolas von dem Treubruche Rolands durch ihre Abgesandten natürlich nicht, da sich sein Treubruch erst nach seiner Heimkehr zeigte. Camiola rühmt sich in dieser Scene:

„and something I will do,
That shall deserve men's praise, and wonder too",

ganz ähnlich wie Camiola in der Vorlage:

„Now the Gentlewomen of Sicilia doe maruayle at my Magnificence, and Beauty, and by prayses aduaunce the same vp into the heauens".

Bei Massinger wird die Befreiung Bertoldos durch Camiola in Palermo geheim gehalten; Sylli wird in unserer Scene weggeschickt, ehe Adorni berichtet. In der Vorlage geschieht dies nicht, weil ja dort die Auslösung vom König nicht verboten war.

In der Novelle wird erzählt, dass Camiola, „before she proceded any further, caused him louingly to be talked withal, and to be exhorted by folowing his promyse 'to consummate the mariage". Diesen zögernden, undramatischen Zug hat Massinger nicht verwertet. Er passte nach seinen Änderungen schlecht in seinen Plan. Er hätte ausserdem dem Charakter Camiolas vollständig widersprochen. In der Vorlage will sich Camiola dadurch erst fest von dem Betruge Rolands überzeugen, was sie bei Massinger nicht mehr nötig hatte.

Scene II.

Der Schauplatz dieser Scene ist ein Staatszimmer im Palaste. Im Eingang derselben erfahren wir aus dem Gespräche zwischen Roberto, Bertoldo, Aurelia und Gonzaga, dass die Versöhnung stattgefunden hat und die Vermählung nahe bevorsteht. Als sie nach der Kirche aufbrechen wollen, erscheint Camiola mit Fulgentio, Sylli und Adorni. Camiola bittet den König, ihr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und zwar sogleich. Bertoldo ist beunruhigt und verrät seine innere Bewegung. Camiola, im Bewusstsein ihrer gerechten Sache, verteidigt diese selbst, ohne eine „hired tongue". Mit Erlaubnis des Königs will sie als Beisitzer im Gericht Herzog Ferdinand und Aurelia zulassen. Darauf macht Camiola auf Bertoldo Anspruch und überreicht dem

König den Kontrakt. Dieser erkennt ihn als echt an. Aurelia und Ferdinand erheben Einwände. Camiola widerlegt sie. Nachdem sie ferner Aurelia gegenüber gezeigt hat, dass nur ehrgeizige Hoffnungen Bertoldos Beweggründe gewesen seien, erkennen alle ihr Recht an, selbst Aurelia. Letztere fühlt alle Liebe für Bertoldo erkaltet und giebt ihn frei. Bertoldo erklärt sich für schuldig, klagt sich an und wirft sich ganz zerknirscht Camiola zu Füssen. Diese vergiebt ihm, doch will sie ihn nicht heiraten, da er untreu gewesen sei. Zum Zeichen der Versöhnung solle er ihr zu ihrer heutigen Verheiratung Glück wünschen. Camiola bittet Sylli, Paulo hereinzubringen. Sylli, der hin und wieder komische Bemerkungen einstreute, glaubt jetzt, Camiola wolle ihn heiraten. Er ladet alle zu seiner Hochzeit ein und verteilt schon Bänder unter sie. Als Paulo erscheint, nimmt er Camiola als Nonne in Empfang. Sylli wird wegen seiner thörichten Bemerkungen auf des Königs Befehl hinausgeworfen. Camiola ersucht den König für Fulgentio um Gnade und bittet Bertoldo, in seinen Orden wieder einzutreten. Gonzaga giebt ihm das weisse Kreuz und begrüsst ihn wieder als Waffenbruder. Darauf bittet Camiola den König, den Streit zwischen Ferdinand und Aurelia beizulegen und geht mit Paulo ab. Zum Schluss lobt der König Camiola, sie verdiene mit Recht ihren Namen, „The Maid of Honour“ und stellt sie als leuchtendes Vorbild hin.

In der Vorlage lässt Camiola Roland, nachdem sie sich überzeugt hat, dass er den Kontrakt ableugnet, vor den geistlichen Richter fordern. Nach dem Urteilsspruche bittet dann Roland Camiola um Vollziehung der Hochzeit, worauf sie ihm in langer Rede in Gegenwart seiner Freunde und Bekannten Vorwürfe macht und sein Verhalten tadelt. Diese beiden Scenen, den Verlauf der Gerichtsverhandlung und Camiolas Strafrede, hat Massinger in eine Scene zusammengezogen. Da er ausserdem Camiola selbst ihre Sache führen lässt, gewann er eine dramatisch wirksame Schlussscene, zumal er diese nicht vor einem unbekannten geistlichen Richter, sondern vor dem Könige als Richter abspielen lässt und zwar unmittelbar vor dem Aufbruch zur Trauung, sodass fast alle Personen des Dramas hier vereinigt sind. Diese Scene ward gleichsam zu einer lebhaften Gerichtsscene vom Dramatiker gestaltet „who was above all things a pleader —

who could never miss an opportunity of displaying his talents as an advocate. *) In seiner Vorlage fand Massinger nicht ausgesprochen, dass Camiola ihre Verteidigung selbst führt. Camiolas einleitende Worte über Gerechtigkeit, Pflichten des Richters, sowie darüber, dass sie selbst ihre Verteidigung übernehmen wolle, sind des Dichters freie Zuthat. Sie stimmen ganz zu Camiolas Charakter, sowie zu dem Sinn und der Tendenz des Dramas. Ebenso fällt natürlich für den Teil der Scene vor dem Auftreten Camiolas jede Parallele mit der Quelle fort. Für den Hauptteil aber folgt Massinger seiner Vorlage. Dort spricht zunächst der Kontrakt, dann das Zeugnis von Personen, zuletzt Rolands eigenes Geständnis für seine Schuld. Als der Sachverhalt bekannt ist, wird er von seinen Brüdern getadelt. Bei Massinger ist der Verlauf ebenso. Damit verknüpft er nun zugleich die Vorwürfe Camiolas und ihre Verteidigung, die in der Novelle erst in der nachfolgenden Rede gebracht werden. Ausserdem fügt er Neues hinzu, besonders in betreff Aurelias. Der Einwand der Standesverschiedenheit, den Camiola in ihrer Rede in der Novelle sich selbst macht, um ihn zu wiederlegen, lässt Massinger Ferdinand, den Beisitzer des Königs im Gericht, erheben. Camiola weist diesen Einwand bei Massinger mit denselben Gründen und Erwägungen zurück, wie dies in der Vorlage geschieht. Im Drama wie in der Novelle wird zuerst in ganz ähnlicher Weise der Zustand und die Lage Bertoldos während seiner Gefangenschaft geschildert, darauf wird hier wie dort hervorgehoben, was Camiola an ihm gethan hat. Ähnlich wie bei Painter fährt dann auch bei Massinger Camiola unmittelbar mit dem Gedanken fort, dass sie zu lange bei ihren Verdiensten geweilt habe. Sie vergleicht sein Verhalten mit der vor Kälte erstarrten, undankbaren Schlange, ein Vergleich, den die Novelle nicht bot. Darauf geht Camiola auf den Grund seiner Untreue ein, ebenso wie in der Quelle. Dieser Grund ist aber in beiden Fällen ein verschiedener, und so verlässt nun Massinger den Gedankengang seiner Vorlage, dem er sich in diesem Teile der Scene verhältnismässig eng angeschlossen hat. Doch obwohl Massinger die Gedanken der Novelle wiedergiebt und im grossen und ganzen auch in derselben

*) Vergl. Swinburne a. a. O. S. 14.

Reihenfolge, so findet sich bei ihm doch auch an dieser Stelle keine wörtliche Übereinstimmung. Dieser Umstand beweist, dass Massinger bei seiner Dramatisierung die Vorlage nicht vor sich liegen hatte, wofür schon die Behandlungsweise der Namen sprach.

In der Novelle bittet Roland, nachdem er Camiola als Gatte zuerkannt ist, von seinen Brüdern und Freunden getadelt und angetrieben, Camiola demütig, die Heirat zu vollziehen. Bei Massinger thut dies Bertoldo nicht, er wagt es nicht einmal ihre Verzeihung zu erbitten. Das einzige, was er hoffen könne, sei eine Thräne, aus Mitleid für seine Leiden vergossen. Den Wunsch, dass jetzt Bertoldo Camiola heirate, äussert bei Massinger vielmehr Aurelia, die ihren Ansprüchen auf Bertoldo entsagt. Sie betont zugleich, dass die durch sie verschaffte Dispensation dies ermögliche. Vieles hat Massinger weggelassen und nicht verwertet, was er in der Vorlage für die Rede Camiolas vorfand, und zwar waren dies Züge, die er nach seinen Änderungen nicht gebrauchen konnte. So lässt er Camiola nicht den Gedanken äussern, dass sie Gott danke, weil er sie die Falschheit des Geliebten habe entdecken lassen, bevor er ihre Reinheit befleckt habe. Auch sagt bei Massinger Camiola nicht, dass sie glaube, so mehr gewonnen zu haben, als wenn sie ihn geheiratet hätte. Der letzte Gedanke hätte ihrem Wesen wenig entsprochen und ihrem Handeln direkt widersprochen. Überhaupt stellt Massingers Camiola sich und ihr Handeln nicht in Gegensatz zu Bertoldo. Sie macht ihm nur in vornehmer Weise seine Undankbarkeit zum Vorwurf, ohne sonst in verletzender Art seinen Charakter anzugreifen. Auch erwähnt sie ihre Verdienste nur, soweit es durchaus nötig ist. In Massingers Vorlage dagegen kann sich Camiola in ehrverletzenden Vorwürfen und Schmähungen kaum genug thun; sie zeigt, was für ein schlechter und niedriger Charakter er ist und hebt dagegen nicht nur ihre Verdienste um ihn hervor, sondern auch ihre guten Eigenschaften, ihre Schönheit, ihren guten Wandel. Sie weist darauf hin, wie Mit- und Nachwelt sie preisen, ihn aber schmähen und tadeln werde. Hierdurch macht Camiola auf den modernen Leser einen unangenehmen Eindruck, sie verrät Gehässigkeit und Selbstgerechtigkeit. Doch hat der Novellist diesen Eindruck kaum beabsichtigt. Er will dadurch nur die Verächtlichkeit des auf seine Abstammung stolzen Fürstensohnes

gegenüber der schlichten, aber ehrenwerten Ritterstochter zeigen. Camiola will Roland beweisen, er habe keinen Grund, sie aus Stolz zu verschmähen. Bei Massinger war dieser Beweggrund weggefallen, und dafür werden ehrgeizige Hoffnungen von Camiola als Grnnd der Treulosigkeit Bertoldo vorgehalten. Dagegen lässt Massinger Aurelia ihre Schönheit als Beweggrund betonen, was Camiola mit Erfolg bestreitet. Ferner lässt der Dramatiker nicht wie in der Novelle Bertoldo den Vorwurf machen, dass er schon im Gefängnis die Absicht hegte, den Eid zu brechen. Diese Beschuldigung würde bei Massinger in direktem Widerspruch stehen mit den Thatsachen. Dieser wissentlich falsche Vorwurf würde zu Camiolas gerechtem und vornehmem Charakter einen Missklang bilden.

In der Vorlage betont Camiola, dass sie Rolands Handlungsweise der Welt gezeigt habe, nicht, um das ihr zugefügte Unrecht aufzudecken, sondern nur, um seinen Brüdern und Freunden zu zeigen, welches Vertrauen sie ihm zu schenken und was sie von ihm zu erwarten hätten. Bei Massinger handelt Camiola nicht aus diesen Beweggründen. Sie folgt unbewusst dem innern Impuls ihrer idealen und edlen Natur. Ihr Gerechtigkeitsgefühl und ihr weiblicher Stolz sind verletzt und sie verlangt nur, dass ihr Recht widerfahre. Sie zeigt keinen Zorn und Hass auf ihren ungetreuen Liebhaber wie in der Vorlage, sie bedauert und bemitleidet ihn vielmehr. Sie hegt durchaus nicht die Absicht, Bertoldos Schlechtigkeit seiner Umgebung zu zeigen und ihm dadurch zu schaden, sie verlangt nur Gerechtigkeit.

Dies alles zeigt deutlich, wie Massinger den Charakter Camiolas veredelt und idealisiert hat, wie er alle Züge der Novelle, die seinem Bilde einer idealen Jungfrau irgendwie schaden oder nachteilig sein konnten, wegliess. Wie in der Novelle offenbart sie ausser ihrem entschlossenen Mute Stolz und Selbstbewusstsein, doch daneben auch jungfräuliche Bescheidenheit. Wie die Camiola der Vorlage Roland jetzt verschmäht, so weist auch sie Bertoldo zurück. Doch in der Novelle wird Roland zurückgewiesen, weil es Camiola genügt, einmal getäuscht zu sein; und weil er sie verschmäht habe, so weise sie ihn jetzt als ihrer unwürdig zurück. Bei Massinger dagegen liegen die Beweggründe für Camiola tiefer, sie sind in ihrem innersten Wesen begründet,

dem eine solche That gänzlich verabscheuungswürdig erscheinen muss. Das ideale Bild ihres Geliebten ist in ihr zerstört, und da er einmal falsch gewesen ist, kann sie nicht mehr an ihn glauben.

Wie alles in der Vorlage roher und äusserlicher ist, so ist es auch der Schluss. Mit gehässigen Bemerkungen verlässt bei Painter Camiola ihren zerknirschten Liebhaber, der von allen getadelt, die Menschen meidend, seitdem ein höchst elendes Leben führt. Bei Massinger dagegen ist der Schluss versöhnlich. Camiola begnügt sich mit Bertoldos Reue und vergiebt ihm herzlich. Er wird wieder Malteser Ritter und von dem strengen Gonzaga wieder als Ordensbruder begrüsst. Bei Painter zieht sich Camiola zurück; sie begnügt sich damit Witwe zu bleiben und ist nicht zu bewegen, ihre „heilige Absicht" zu ändern. Massinger aber, der alles vertieft und verinnerlicht hat, konnte sich Camiola nicht einfach zurückziehen lassen. Nachdem ihr Geliebter sich als falsch erwiesen hat, sucht sie vor der verdorbenen Welt, deren Verworfenheit sie schon öfters beklagt und bekämpft hat, in des Klosters sicherer Stille Zuflucht. Ihre ideale Lebensauffassung kann sich mit der falschen und von niedrigen Motiven beherrschten Welt nicht in Einklang setzen. Dieser Schluss ist natürlich und entspricht vollkommen der Unabhängigkeit ihres Charakters und ihrem ganzen Wesen. Dieser Schluss, sowie die ganze letzte Scene verwischen den schädigenden Zug, den ihr Charakter durch die Stipulierung des Ehekontraktes bekommen hat. In betreff des Schlusses sagt Ward in seiner Litteraturgeschichte Bd. III S. 20 Anm. 2: „Nor is it probable that any but a Catholic would have devised the dénouement of the Maid of Honour". Doch war dieser Schluss dem Dichter durch seine Quelle nahegelegt, ausserdem spielt sein Drama in einem katholischen Lande. Auch sonst spricht in unserem Stücke nichts dafür, dass Massinger selbst Katholik war. *)

Das einzig störende in dieser allgemeinen Versöhnung ist, dass Sylli hinausgeworfen wird und Camiola es ruhig geschehen lässt. Dr. Ireland sucht Syllis Auftreten durch die Bemerkung einigermassen zu rechtfertigen, er diene wenigstens dazu, die

*) Hartley Coleridge „The Dramatic Works of Massinger and Ford." Introduction S. XXXV—XXXVI. Anm. sucht, vom Schluss des Dramas abgesehen, das Gegenteil zu beweisen,

Milde und Toleranz der Heldin zu zeigen. Doch diesem widerspricht gänzlich der Schluss, nachdem Camiola bisher geradezu Hoffnungen in ihm genährt und bestärkt hat. Die Hinauswerfung Syllis steht weder mit dem versönlichen Ausgang noch mit Camiolas Charakter im Einklang — aber er ist sehr wirksam. Syllis Verbindung mit Camiola, die seine Anmassungen ruhig erträgt, ist überhaupt eine recht lose und notdürftig begründete. Sie bewahrt den nötigen Anstand, indem sie ihn „servant" tituliert. Mit der Handlung ist Sylli überhaupt nicht verbunden, er wird höchstens, wie in dieser Scene, zu einem gelegentlichen Botengang verwendet. Sylli erhebt sich eben nirgends über die Rolle eines blossen Spassmachers. Ferriar sagt mit Recht: „But we must again plead the sad necessity under which our poet laboured, of pleasing his audience at any rate."

Massinger ist bemüht, den Schluss, der ja ganz folgerichtig und im Charakter Camiolas auch vorbereitet ist, so überraschend wie möglich zu gestalten, deshalb lässt Camiola auch Sylli bis zuletzt in seinem Wahn, ja, sie bestärkt ihn darin. Ward in seiner Litteraturgeschichte bemerkt mit Recht hierzu; „and, indeed, the dénouement is only just sufficiently prepared to deprive it of the character of what is so hazardous in a serious action — a complete surprise."

Fulgentio, wie der König, der auch in der Vorlage für Camiola Partei nimmt und sie bewundernd lobt, zeigen eine plötzliche Umwandlung in ihrem Charakter. Diese übereilte Charakterentwicklung, sowie die zu schnelle und überstürzte Handlung, über die Dr. Irrland a. a. O. sagt: „Indeed this is far too rapid and event is precipitated upon event without regard to time or place", lassen sich aus Massingers Vorlage erklären. Bei Dramatisierungen von Novellen stellen sich naturgemäss leicht solche Mängel ein.

Adorni, dessen Charakter Massinger bisher fein entwickelt hatte, lässt er in dieser Scene unbeachtet, weil er nicht mehr gut in die Handlung passt.

Dass der Dichter ausser Camiola die übrigen Charaktere herabgedrückt hat, haben Ferriar und besonders Swinburne beanstandet. Doch hiergegen ist geltend zu machen, dass ausser Adorni noch Aurelia und Gonzaga edle und achtungswerte Per-

sönlichkeiten sind (auch Ferdinand, dessen Charakter aber sehr konventionell und ohne besondere Individualität ist), die übrigen Personen aber musste Massinger ja in ungünstigem Lichte schildern und ganz oder zum Teil verächtlich erscheinen lassen; die Idee seines Stückes verlangte dies.

Dagegen nötigt uns Camiola in jeder Hinsicht Achtung und Bewunderung ab. Boyles Urteil über Massinger im Dict. of Nat. Biogr. XXXVII. S. 12. „But his most characteristic trait is a peculiarly corrupt tone of thought, even in his heroines when they are intented as models of virtue. Their morality lies entirely in obedience to outward observances, and in no inner principles. Purity is not to be found in his world, and his obscenity seems often purposeless" ist einseitig, es kann durchaus nicht auf unser Drama angewendet werden.

Wenn wir zum Schluss Massingers Verhalten gegenüber seiner Vorlage kurz zu charakterisieren versuchen, so ist zu betonen, dass er an der Novelle ein vorwiegend stoffliches Interesse nahm. Er steht derselben ungefähr so, wie Shakespeare ähnlichen Vorlagen gegenüber, der „in den meisten Fällen, wo eine Erzählung ausländischer Herkunft, wenngleich in englischer Übersetzung oder Bearbeitung, ihm vorlag, sich begnügt, den tragischen oder komischen Kern nebst den allgemeinen Umrissen daher zu entlehnen, im Übrigen aber die Entwickelung der Handlung im Scenarium und in der Charakteristik durchaus selbständig aus eigenen Mitteln und nach eigenem Gutdünken schafft." *)

*) N. Delius Lodge's Rosalynde und Shakespeare's „As yoo Like It" im Jahrb. d. d. Sh.-Ges. VI. S. 226.

LIBRARY
UNIVERSITY
CALIFORNIA

Vita.

Carolus Raebel natus sum in Brandenburgiae vico cui nomen est Tschernow a. d. III. Nonas Jun. anni MDCCCLXXVII patre Martino, matre Guilelmina, e gente Heinrich, quam mortuam lugeo; fidei addictus sum evangelicae.

Postquam primis litterarum rudimentis imbutus sum, per sex annos gymnasium reale Viadrofrancofurtense frequentavi. Ibidem testimonium maturitatis vere anni MDCCCXCVIII adeptus, ut studio linguarum recentium me dederem, Berolinam me contuli. Deinde post duos annos Halas Saxonum ad litterarum studia absolvenda profectus, ibique usque ad hoc tempus moratus sum. Praeceptores mei clarissimi fuerunt: Brandl, Bremer, Dessoir, de Drygalski, Fries, Geiger, Harnack, Harsley, Haym, Herrmann, Heuckenkamp, Huebner, Lasson, R. M. Meyer, Muench, Pariselle, Paulsen, Riehl, Ericus Schmidt, F. Schumann, Simon, Stolze, Strauch, Suchier, Thiele Thistlethwaite, Tobler, Vaihinger, Wagner, Wechssler, de Wilamowitz-Moellendorff, Williams.

Ad seminariorum exercitationes benigne me admiserunt Brandl, Suchier, Wagner.

Omnibus quos nominavi viris de studiis meis optime meritis maximas gratias ago, imprimis autem Albrechto Wagner, qui me studiis deditum opera et consilio saepe adiuvit.

RETURN TO ➡ CIRCULATION DEPARTMENT
202 Main Library 642-3403

LOAN PERIOD 1	2	3
4	5	6

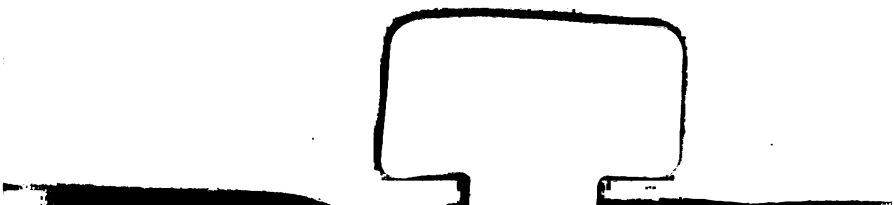
LIBRARY USE

This book is due before closing time on the last date stamped below

DUE AS STAMPED BELOW

LIBRARY USE JUL 26 1976		
REC. CIR. JUL 26 '76		

FORM NO. DD 6A, 12m, 6'76 UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

YC 107206

930
M418
R13
Rachel
117622